

# النكويين في الصورة السينمائية



تأليف : جوزيف ماشيلي  
ترجمة : هاشم النحاس





# التكوين في الصورة السينمائية

---

تأليف: جوزيف ماشيللي

ترجمة: هاشم النحاس



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٣





# فى المبادئ الأولى

مقدمة بقلم المترجم

يعتبر موضوع التكوين من أهم وأمتع الموضوعات فى مجال الصورة المتحركة . وإذا كان الكلام هنا موجه الى مصور ومخرج الفلم السينمائى على وجه الخصوص ، الا أنه ليس من الصعب استيعابه على القارئ المهتم . ولا تقتصر جاذبيته على القارئ المهتم بالسينما وحده ، وانما تمتد لتشمل كل من يهتم بموضوع الصورة عموما فى الفنون المختلفة .

وكاتب هذا الموضوع جوزيف ماشيللى ، كاتب وحاضر وعمل فى هذا المجال لأكثر من ربع قرن - ويعتبر كتابه «المرشد العملى للمصور» انجيل المصورين السينمائيين كما يعتبر كتابه أركان الفن السينمائى الخمسة The Five C's of Cinematography أحد المراجع الأساسية لكل دارس لفنون التصوير أو الإخراج السينمائى . ويمالج هذا الكتاب خمسة موضوعات

سينمائية هامة ، كلا منها مستقلا بذاته وهي : زاوية الكامرة ، التتابع ، التوليف ، اللقطة القريبة ، التكوين .

وقد سبق أن ترجمت جزءا من الموضوع الأخير لما وجدت فيه من فائدة عامة تفتقدها معالجة الموضوعات الأخرى التي تقتصر على المتخصص وحده ، ونشرت هذا الجزء منذ سنوات بمجلة السينما (١) فلمست اهتماما زائدا به ، مما دفعني الى ترجمته كاملا ليكون في متناول القارئ العربي ، راجيا أن يروى بعض تعطشه لمثل هذه المادة ، التي ينعدم وجودها في مكتبتنا ، أو يكاد .

ولكن قبل التعرض الى قواعد التكوين للصورة السينمائية المطروحة هنا - وربما بعد التعرف عليها أيضا - أرى من الضروري أن يضع القارئ في اعتباره المفاهيم التالية :

## ١

من المسلم به أن كل عمل من أعمال الفن هو نتاج الجمع بين الصنعة والفن .

والصنعة في الصورة السينمائية ذات طبيعة معقدة ، اذا ما قورنت بفنون التصوير الأخرى أو غيرها من فنون غير أن التقدم التكنولوجي يوفر لها من البداية امكانية

(١) مجلة « السينما » العدد ١٣ ديسمبر ١٩٦٩ .

وضوح الصورة وسلامة التعريض ودقة أعمال الطبع  
والتحريض .. الخ .

أما الفن في الصورة السينمائية ، وإن اعتمد في  
وجوده أصلاً على توفر هذا التقدم التكنولوجي واستيعاب  
المصور لامكانياته ، فهو يتجاوزه بتدخل العامل الذاتي  
للمصور . ويحدد هذا العامل : قدرة المصور على التذوق  
والتمييز والحساسية في التعامل مع وضع الكامرة  
وزاوية الرؤية والمنظور والنسب بين الأبعاد والألوان  
.. وما إلى ذلك من عوامل عديدة تفتح أمام المصور  
مجالاً واسعاً للاختيار . هل يأخذ الصورة من اليمين أو  
من اليسار ؟ من أعلى أو من أسفل ؟ وما هي النتائج  
المتعلقة بالمنظور بما فيه من مقدمة وخلفية واتجاه التور  
داخله ؟ وماذا عن اختيار بعد الكامرة عن الموضوع ، هل  
يجب أن تكون بعيدة عنه لتحتوي الموضوع كله في لقطة  
عامة ؟ أو قريبة منه لتحتوي جزءاً منه في لقطة كبيرة ؟  
وأي أنواع الإضاءة أفضل للموضوع ، الإضاءة الامامية  
الجانبية أو الإضاءة الخلفية ؟ وهل المطلوب توافق  
الألوان أو تعارضها ؟

وعلى المصور أن يأخذ القرار - بعد دراسة الموضوع  
واستيعاب رأي المخرج - لأنه في النهاية هو الذي يجب أن  
يعرف ماذا يريد أن يفعل ، وماذا يقصد بالصورة أن تقول ،  
وكيف يمكنه تحقيق ذلك . ومن ثم عليه أن يختار من بين



العديد من البدائل في كل وقت ويتوقف على اختياره  
المستوى الذى تظهر عليه الصورة جيدة أو رديئة أو  
بين بين \*

والكتاب الذى بين أيدينا - رغم صغر حجمه -  
يعدنا بعدد من الحلول للكثير من مشاكل الصورة  
السينمائية فى هذه الناحية ، مما يساعد على الاختيار  
الصحيح وذلك وفقا لمنهج مدرسى واضح ، مدعما  
بالصورة التى لاتمثل اضافة جمالية أو مجرد وسيلة  
ايضاح لما يجرى شرحه ، وانما هى قبل ذلك تمثل دعامة  
أساسية فى الكتاب ، لايمكن أن تستقيم مادته بدونها .  
وهو أمر طبعى - أن يكون للصورة دور أساسى - فى  
موضوع عن تكوين الصورة \*

غير أن التكوين الجيد للصورة السينمائية - مثل أى  
عمل من أعمال الفن - لايمكن حصره فى وصفة قابلة  
للتعميم المطلق . لأن الموضوعات تختلف ، والأذواق  
تختلف . ولكن مهما يكن الاختلاف حول أصول التكوين  
للصورة السينمائية أو الصورة عموما ، فهناك نقطة  
اتفاق واحدة يجمع عليها كل المصورين ، وهى أن  
الصورة ذات التكوين الجيد هى الصورة التى تترك لدى  
المشاهد انطباعا أقوى بموضوعها . وتسلمنا هذه الحقيقة  
الى أن الغاية من التكوين تدعيم التأثير الخاص بالصورة .  
وذلك بغض النظر عن التمسك بقواعد معينة أو التخلي



عنها • ولا يقلل هذا من أهمية دراستها حتى نكون على علم بما نفعل •

## ٢

ان أي مارس جاد للتصوير السينمائي يعلم ان الموضوع الجميل في الواقع لا يضمن بالضرورة صورة جميلة • ذلك ان كلا من العين والكامرة ترى الأشياء بطريقة مختلفة عن الأخرى • وهذا ما يتطلب من المصور القدرة على رؤية الواقع من خلال القيم التصويرية • وبدون هذه القدرة التي يكتسبها المصور بالخبرة والمران - بنسب متفاوتة وفقا لموهبته - تصبح كل قواعد التكوين هنا غير قابلة للتطبيق •

(أ) ان العين تخضع للجهاز المصنعي المركزي ، ومن ثم ترى الأشياء بطريقة ذاتية • فهي تختار وتوجه الانتباه لتلك الوجوه الخاصة من الواقع التي لها أهمية مباشرة للشخص دون أن تفقده الاحساس بالعلاقات المتشابهة بينها وغيرها من الوجوه المحيطة • أما الكامرة فتري الأشياء بطريقة موضوعية • تنقل على الصورة كل الوجوه الهامة وغير الهامة للموضوع المعروض أمامها •

ونتيجة لذلك يحتل الكثير من الصور بتفاصيل لا أهمية لها ، تعمل على تشتيت المعالم الهامة للموضوع ، تلك المعالم التي صنعت الصورة من أجلها • ومن ناحية

أخرى فقد يحرص المصور انتباهه في الموضوع المباشر فقط ، متجاهلا الموضوعات الثانوية المتعلقة به . فيفسد الصورة أيضا .

غير أن كارثة من هذا النوع أو ذاك يمكن تداركها لو أن المصور درب نفسه على أن يرى بوعى كل جزء من المنظر ابتداء من الموضوع الأساسي الى أقل تفصيلا من مكونات الخلفية . ويحلل التأثيرات المحتملة (الجيدة أو الرديئة) لكل منها على الصورة . ثم يصحح أو يستبعد الأشياء التي يعتبرها غير مرغوب فيها .

(ب) تتسم الرؤية الانسانية بأنها رؤية مجسمة لانها عن طريق عيتين اثنتين . أما رؤية الكامرة فهي مسطحة لانها بعين واحدة . والصورة تعرض في نهاية الأمر على شاشة ذات بعدين .

ومن ثم كان على المصور أن يعرف كيف يعوض هذا القصور بخلق الايهام بالعمق في صورته . وذلك بمساعدة بعض القيم الصورية مما يتم شرحه في هذا الكتاب مثل : تقابل الخطوط الواقعية المتوازية في العمق ، التعتيم التدريجي . تداخل الاجسام الموضوعية على أبعاد مختلفة في العمق ، الضوء والظلال ، المنظور الهوائي . وكلها وسائل للايهام بالعمق ، بدونها تبدو الصورة مسطحة مهما كانت كاملة من الناحية التكنولوجية .

(ج) لا توجد في الواقع حدود فاصلة بين الجسم الذي نركز عليه الانتباه والأجسام المحيطة به الواقعة خارج نطاق رؤيته . أما الصورة فتعرض الموضوع مفضولا عما يحيطه ، حيث تحده بإطار ، ويتم عزل الموضوع داخل الحدود المصطنعة للإطار .

ومن ثم قد يبدو الموضوع الجذاب في الواقع مغيبا للآمال في الصورة عندما يتفصل عن تلك العوامل المحيطة به التي كانت تضيء عليه هذه الجاذبية وتمنحه الخصوصية .

وعلى ذلك يتطلب الأمر من المصور أن يوسع من الإطار أو يضيقه وفقاً لما يقتضيه الإبقاء على علاقة الموضوع بما يحيطه . وغالباً ما يقتضي الأمر كذلك إعادة تنظيم هذه العلاقات داخل الإطار المختار .

(د) تختلف حساسية الفيلم للضوء وبالتالي للالوان ، عن حساسية العين ، وهذا ما يفرض على المصور اللجوء الى استخدام مرشحات خاصة ، للحصول على تأثير للالوان أقرب الى ما تراه العين .

وكثيراً ما تستخدم العين المصور عندما توجد ألوان عديدة داخل نفس المنظر . فهي على الرغم مما تبدو عليه في الواقع من اشراق وبهجة ، غالباً ما تكون غير مرضية أو رخيصة في الصورة .

والمصور الخبير يعلم أن الموضوعات التي تعتمد قوتها من اللون تؤدي أيضا إلى نتائج غير مرضية عندما يتم تصويرها بالأبيض والأسود .

وفي حالة التصوير بالأبيض والأسود تتحول الألوان إلى ظلال من الرماديات . ورغم أن هذا التحول يحدث تلقائيا عند التصوير ، إلا أنه لا بد للمصور من التدخل لخلق الصورة المؤثرة . ذلك أن الألوان المختلفة التي تتماثل في درجة التصوع تبدو في الأبيض والأسود وكأنها لون واحد ، حيث تحول إلى درجة واحدة من الرماديات مما يفسد الصورة تماما برفع التمايز بين محتوياتها .

ويمالج المصور هذه الحالة باستخدام مرشحات اللون . فالمرشح الخاص بالتصوير بالأبيض والأسود ينقل اللون الخاص به ، وأي لون قريب منه ، بمستوى أعلى من التصوع (رمادي فاتح) أما الألوان المكملة والقريبة منها ، فينقلها داكنة أكثر مما تبدو لو لم يستخدم المرشح ، فيتحقق بذلك التباين المطلوب .

والفضل في استخدام مرشح اللون المناسب هو أكثر الأسباب انتشارا وراء سوء الصور بالأبيض والأسود حيث تبدو الصورة مسطحة لا تباين بين محتوياتها .



تتطلب عملية التكوين المعالجة الشاملة للموضوع المراد تصويره . فالمصور يعالج موضوع الصورة كله دفعة واحدة . يعطى الاهمية لكل جوانبها المختلفة معا فى نفس الوقت ، لان هذه الجوانب ترتبط ببعضها دون انفصال . وأى تغيير فى أحدها يؤدى بالضرورة الى تغيير فى جانب آخر منها أو أكثر .

فعندما يبدأ المصور (أو المخرج) بالبحث عن وضع الكامرة المناسب ، عليه أن يدرس موضوعه من مختلف الزوايا ووجهات النظر ولا يمكنه أن يقصر ببساطة : «أنا أفضل هذه الزاوية» ، ثم يعمل على التقاط الصورة . ذلك أن هذه الزاوية ليست بالضرورة هى الزاوية الصحيحة بالنسبة لكل المكونات الأخرى للمنظر .

ماذا عن الخلفية مثلا : هل هى مناسبة أم أنها تحتوى على أجسام غير مرغوب فيها مثل أسلاك التليفون أو غيرها ؟ هل تتشابه مع الموضوع الاساسى أو تماثله فى اللون أو الدرجة بحيث يتداخل الاثنان معا ؟ هل تشمل على يقع من اللون الفاقع أو الأبيض الناصع مما يفسد الصورة رغم أن تأثيرها السيئ لا يظهر فى الواقع ؟ هل يوجد بها مصدر ضوء أو انعكاس يتوهج فجأة ؟ وماذا عن اتجاه الضوء الساقط ؟ هل هو مرض بالنسبة لتوزيع

الصور والظل وإبراز الملمس ، وخلق الاحساس  
بالمعنى ؟

إن اعتبارات من هذا القبيل من شأنها أن تفرض  
على المصور عندما يدرس موضوعه من مختلف وجهات  
النظر أن يوجه عنايته - في نفس الوقت - لكل العوامل  
التي تشارك في تأثير الصورة المطلوبة : الخلفية  
والمقدمة ، توزيع الضوء واتجاهه ، مكان الظلال  
وامتدادها ، اللون ، مستوى التباين ، الملمس ، المنظور ،  
تجاور الأشياء وتداخلها . . . وفوق هذا كله الحركة التي  
ياخذها الموضوع أو الكاميرا أو هما معا .

ومن ثم فإنه لا يكفي اختيار وضع معين للكاميرا ،  
يبدو الموضوع من خلاله مرضيا ، إلا إذا كانت كل  
العناصر التركيبية الهامة الأخرى للصورة على ما يرام  
كذلك .

وإذا جاءت معالجة موضوع التكوين في هذا الكتاب  
بحيث تتناول جانبا بعد آخر من جوانب التكوين ،  
فيجب أن يوضع في الاعتبار أن هذا الترتيب لا يعني  
أهمية بعضها على الآخر وإنما فرضته منهجية العرض .  
فما جاء في نهاية الكتاب ليس أقل أهمية مما جاء في  
أوله ، والعكس صحيح .

ومجمل القول أن المصور الجيد هو الذي يحصل على

الصورة المؤثرة - ولا يتوفر له ذلك باستيعاب الامكانيات  
الآلية وحدها وإنما يتجاوزها بالقدرة على الاختيار بين  
البدائل العديدة ما هو أقوى تعبيراً عن الموضوع ،  
واكتساب القدرة على رؤية الواقع من خلال القيم  
الصورية ، ومراعاة المعالجة الشاملة للموضوع .

هاشم النحاس





واعيت في ترجمة المصطلحات الأخذ بما جاء في معجم الفن السينمائي الذي وضعه الاستاذان أحمد كامل مرسى والدكتور مجدى وهبة (١٩٧٣) ، وذلك بعد مراجعة ما أقره مجمع اللغة العربية منها في دورتيه الخامسة والأربعين ١٩٧٨/١٩٧٩ والسادسة والأربعين ١٩٨٠/٧٩ .

وقد لجأت الى ذلك مساهمة من جانبي في تثبيت المصطلح وتدعيمه أملا في اشاعته واقراره على المستوى الثقافى العام مما يخلق اللغة الواحدة المحددة .

وبناء على ذلك أود أن ألفت نظر القارئ الى ما قد يبدو غريبا عليه للوهلة الأولى مثل استخدام كلمة «فلم» بدلا من «فيلم» حيث أن الياء زائدة وتمثل ترجمة شكلية للمعرف اللاتينى ( ) الموجود فى الكلمة الانجليزية ولكن لا وجود لأثره عند النطق بالكلمة فى العربية .

وكذلك استخدام . كلمة «كامرة» بدلا من «كاميرا»  
المعهودة التي تمثل نقلا حرفيا للكلمة الانجليزية . وميزة  
استخدام كلمة «كامرة» في العربية أنه من الممكن تشييتها  
فنقول «كامرتان» وجمعها «كامرات» .

وقد أخذت في هذه الكلمة برأى الاستاذ شوقي أمين  
عضو المجمع اللغوي أثناء مناقشته لها في المجمع مخالفا  
بذلك رسمها في المعجم « كمره » حيث أنها في هذه  
الصورة الموجودة بالمعجم تعني شيئا آخر في الطب على  
حد قول الدكتور أحمد عمار عضو المجمع ، مما قد  
يوقعنا في الخلط بين المعنيين لو حافظنا على صورتها كما  
هي في المعجم .

وفيما يلي أهم ماأخذت به من مصطلحات :

## ثبت المصطلحات

اللقطة المائلة

Angle shot

اللقطة المائلة

Background

الخلفية - المنظر الخلفي

Big close up

اللقطة الكبيرة

Bird's eye view, High angle shot

لقطة من أعلى

Camera

الكاميرا ( آلة التصوير )

Cinematographer

Director of Photography

مدير التصوير

Close shot, Close up

اللقطة القريبة

Composition

التكوين

Compilation film

القلم المجمع

Continuity

التتابع

Contrast

التباين

Depth of field

عمق المجال

Developing, Development

الاعظهار

التكوين - ١٧

|   |   |
|---|---|
| Director-cameraman                      | المخرج المصور                                       |
| Dissolve                                | التداخل   |
| Distance shot                           | اللقطة البعيدة                                      |
| Documentary (Film)                      | الفلم التسجيلي ( الوثائقي )                         |
| Dolly in, track in                      | الحركة المقتربة - الحركة الزاحفة الى الأمام         |
| Dolly out, track out                    | الحركة المتباعدة - الحركة الزاحفة الى الوراء        |
| Dolly shot, track shot, travelling shot | اللقطة المتحركة - اللقطة المتابعة - اللقطة المصاحبة |
| Editing, Cutting                        | التوليف   |
| Editor                                  | المولف  |
| Fade in                                 | الظهور ( البروغ )                                   |
| Fade out                                | الاختفاء ( الأفول )                                 |
| Fiction film                            | الفلم الروائي                                       |
| Filming                                 | التصوير السينمائي                                   |
| Filter                                  | المرشح  |
| Flashback                               | عود الى الماضي                                      |
| Flat lighting                           | الاضاءة المسطحة                                     |
| Flat picture                            | الصورة المسطحة                                      |
| Focal length                            | البعد البؤري  |



|                     |  |
|---------------------|--|
| Focus               | البؤرة                                 |
| Focusing            | ضبط البؤرة (التباور)                   |
| Frame               | الاطار - الصورة                        |
| Key light           | الاضاءة الرئيسية                       |
| Low light           | الاضاءة الضعيفة                        |
| Medium close up     | اللقطة القريبة المتوسطة                |
| Medium long shot    | اللقطة العامة المتوسطة                 |
| Medium shot         | اللقطة المتوسطة                        |
| Optical view finder | محدد المنظر                            |
| Out of focus        | خارج البؤرة - الصورة المهزوزة          |
| Outdoor Scenes      | المناظر الخارجية                       |
| Pan, Panning        | اللقطة الاستعراضية - العرضية - الأفقية |
| Props               | المحتويات - محتويات المنظر - الاكسسوار |
| Tilting             | اللقطة العمودية (الحركة الرأسية)       |
| Rehearse            | التدريب                                |
| Rehearsal           | التجربة (البروفة)                      |
| Set                 | المنظر - الديكور                       |
| Setting             | المنظر - تنسيق المنظر                  |
| Silhouette          | الصورة الظلية                          |
| Soft focus          | البؤرة الناعمة - الغشاوة الفنية        |

Suspense

Telephoto lens

Theme

Wide angle lens

Zoom away shot (Zoom out)

Zoom in shot

Zoom lens

التشويق (التأجيل)

العدسة المقربة

الفكرة - الموضوع

أنواع - العدسة المنفرجة الزاوية

اللقطة المرتدة

اللقطة المتقصة

العدسة الزوم (المتغيرة البعد البؤري)

## التكوين في الصورة السينمائية



# مقدمة

## INTRODUCTION

التكوين الجيد هو ترتيب العناصر المصورة في وحدة مترابطة ذات كيان متناسق .

وتبدأ عملية التكوين مع بداية تحديد موقع الممثل أو قطعة الاثاث أو الاكسسوار . والمطلوب عند تحديد وضع الممثلين وحركتهم داخل المنظر الحصول على أفضل تأثير ممكن لدى جمهور المشاهدين . وطالما أن رؤية الفيلم هي تجربة شعورية ، فيجب أن يراعى - في الطريقة التي يتم بها تكوين المناظر وتحديد الحركة داخلها واعداد الاضاءة الخاصة بها والتصوير والتوليف - توجيه مشاعر الجمهور نحو هدف السيناريو ، وأن يتركز انتباه المشاهد - في كل لحظة من لحظات الفيلم - على ما هو أكثر أهمية بالنسبة للقصة ، سواء كان ممثلاً أو جسماً أو حركة ما .

والمعروف أن الكامرة تسجل آليا ، على مستوى واحد  
من الوضوح ، كل ما يتم تعريضه بدرجة مناسبة وتكون  
صورته في بؤرة العدسة . وكى تصل بصورة أفضل الى  
استجابة الجمهور - وهى عامل غير آلى - تلجأ الى التأكيد  
الدرامى للعناصر المطلوب تأكيدها - وهو ما يتم بإبراز  
الحركات والمشاعر التى تجعل القصة حية فى ذهن  
المشاهد .

ولايجوز تطبيق قواعد التكوين تطبيقا آليا حيث  
ينتهى بنا مثل هذا التطبيق الى مجرد صورة جميلة  
لا شخصية لها خاتمة من المعنى والحركة معا . ذلك أن  
قواعد التكوين ، من بين كل القواعد الخاصة ببناء القلم  
هى أكثر هذه القواعد مرونة . ولعل أقوى المناظر من  
الناحية الدرامية ينتج عن تعطيم قاعدة التكوين نفسها -  
ولكن حتى يكون لتعطيم القاعدة أثر فعال لايد من  
الاستيعاب الكامل للقواعد أولا ، وأن تكون على دراية  
بسبب تعطيمها .

ومن الحالات التى تعتمد فيها الحصول على تكوينات  
فقيرة نجدها ضرورية لتدعيم الموضوع المطروح ، نضرب  
مثلا : فلما عن إزالة الأحياء القديمة . فلاشك أن تأثير  
مثل هذا القلم يزداد قوة باستخدام مناظر فقيرة التكوين  
مضطربة العناصر يسودها عدم التوازن . ذلك أن مثل  
هذه المناظر لايد وأن تثير سخط الجمهور وتكشف عن  
الحاجة الى مساكن لائقة . وهى اذ تؤدى الى مضاعفة



الآثار الشكلية والنفسية للصورة على المشاهد ، تجعل  
رغبته لا تقتصر على اصلاح حال هذه الأحياء الفقيرة بل  
تمتد - لو استطاع - الى تعديل تلك المناظر نفسها التي  
تضايقه لا شعوريا .

ويعكس التكوين مستوى التذوق الشخصي للمصور .  
فالمصور صاحب الثقافة الفنية والتذوق السليم والشعور  
القطري بالتوازن ، والشكل ، والايقاع ، والمكان ،  
والخط ، وتقدير القيم اللونية ، وصاحب الحاسة الدرامية ،  
تتبع عنه التكوينات الجيدة بالسليقة . وان كان من  
الممكن أيضا للمصور صاحب العقلية الآلية والنزعة  
الفنية المحدودة أن يتعلم كيف يطبق المبادئ الأساسية  
للتكوين السليم بتنمية قدرته على فهم العناصر المرئية  
والعاطفية الكامنة في الصور التي تتضمنها القصة  
المروضة .

# التكوين في الصور الثابتة والمتحركة

## STILL & MOTION PICTURE COMPOSITION

تجمد الصور الثابتة اللحظة الهامة في صورة واحدة غير قابلة للحركة . وقد توحى بالحركة ولكنها تظل في نطاق العلاقات المكانية فقط ، وعلى ذلك يتم تكوينها بشكل جيد في نطاق الصورة الواحدة للجسم المصور . أما الصورة المتحركة فيتم تكوينها في المكان والزمان معا .

ويكون للبعد الزمني نفس أهمية الأبعاد الخطية ، ونفس أهمية وضع العناصر المصورة داخل الاطار . فالصورة المتحركة عبارة عن تعاقب صور مختلفة يمثل كل منها جزءا من الحركة . وتظل العلاقات المكانية والزمانية بين العناصر المختلفة كما هي أو تتغير كلما تعاقبت الصور . ذلك أن حجم الصور المختلفة قد يظل كما هو ، أو يتغير من منظر لآخر أو يتغير خلال المنظر نفسه إذا ماتقدم الممثل نحو الكامرة أو ابتعد عنها ، أو إذا ماتحركات الكامرة على العربة الخاصة بها ، أو أخذت

لقطة استعراضية أو راسية ، أو باستخدام عدسة الزوم .  
ويؤدي بناء هذا التغير المستمر الى التكوين المعقد للصورة  
المتحركة .

واذا كان من الواجب على المصور الفوتوغرافي أن  
يراعي بدقة قواعد التكوين اذا أراد الحصول على صورة  
ناجعة ، فالمصور السينمائي يمكنه أن يركز اهتمامه  
على إبراز الحركة في الصورة بصرف النظر عن ضعف  
التكوين ، أو الأوضاع غير المناسبة داخل الاطار ، أو  
الخلفية غير المرضية ، أو الأخطاء التصويرية العديدة  
الآخري ، معتمدا على جذب انتباه المشاهد بالحركة  
وحدها . ولكنه اذا فشل في تحقيق ذلك ، لن تلبث  
الحركة التي تمثل أهم دعائم الصورة أن تتحول ببساطة  
الى أضخم مصدر من مصادر تشويبهها . ويجب أن يكون  
من الواضح في ذهن أن مناظر الفلم الجيدة ، هي نتاج  
التكوينات المشحونة بالفكر ، ونتاج الحركة المعبرة عن  
معنى سواء كانت للممثلين أو الكامرة . وان المناظر  
الضعيفة هي نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة  
التي لا معنى لها للممثلين أو الكامرة ، الأمر الذي يعوق  
سرد القصة بدلا من المساهمة في تدفقها .

ومن ثم فرغم أن اهتمام المصور والمخرج أيضا يتصب  
أساسا على سرد القصة من خلال الحركة ، يجب الحذر من  
الحركات التي لا معنى لها للممثل الثانوي أو غيره من

الأجسام الأقل أهمية التي قد تحول النظر عن الممثل  
الأساسي أو الحدث أو الموضوع الرئيسي . ومثل هذه  
الحركات تقسد على وجه الخصوص المناظر الهادئة ذات  
الطبيعة الساكنة نوعا ، حيث يكون من السهل اجتذاب  
عين المشاهد أو تشتيت نظرتها بأي جسم متحرك . ولذلك  
فلابد للمصور أن يحرص على استبعاد الحركات غير  
المرغوب فيها في أي ركن من أركان المتظر .

## بالتكوين يبدأ عمل الكامرة الجيد

GOOD CAMERA WORK BEGINS WITH COMPOSITION

وظيفة المصور هي تكوين المنظر ، وعليه أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام قبل أن تتم اضاءة المنظر «الديكور» والممثلين ، وقبل تحديد حركة الممثل أو الكامرة ، أو تقسيم المشهد الى لقطات ، أو اختيار زوايا الكامرة المختلفة المطلوبة لتغطية الحدث . . . والى أن يتم ترتيب عناصر المنظر لا يمكن للمصور أن يتبين بالضبط ما هو مقبل على تصويره . وحتى في التصوير الخارجى ازاء الموضوعات التى لا يمكن التحكم فيها أو ترتيب عناصرها مقدما ، على المصور أن يختار من الزوايا ما يعمده بأفضل وجهة نظر وبالتالى بأفضل تكوين .

ويمكن للمصور أن يبدأ فى معالجة التكوين بالاجابة على هذا السؤال :

ما الذى يمكن أن أفعله ازاء هذا الموضوع مما يساعد على سرد القصة ؟

وغالباً ما توحى حركة الممثلين وأوضاع المنظر  
«الديكور» بمعالجة خاصة في التكوين . ويجب أن يتم  
تحليل السيناريو وتحليل الموضوع لتحديد التأثير  
المطلوب .

هل نريد أن ندفع المشاهد مثلاً إلى الشفقة أم البكاء  
أم الضحك ؟

هل نسمى إلى أن يؤخذ الجمهور بجمال الموضوع أم  
أن ما نريده هو أن يؤخذ بما للموضوع من جلال ؟

هل نقصد اغرام المشاهد بالاقبال على انتاج معين  
أم تناول معين أم تكنيك خاص ؟

ومهما كان الهدف من السيناريو يجب أن يتم تكوين  
المناظر بحيث تؤكد الجوانب الهامة للصورة وتوحى  
للمشاهد بالاستجابة النفسية المقصودة . ولا شك أن  
التفكير بالصورة والاهتمام من جانب المصور بوسائل  
التكوين النفسية سيؤديان إلى خلق الجو المطلوب .



## قواعد التكوين

### COMPOSITIONAL RULES

مع أن تكوين المنظر ليس عملية آلية فان بعض العوامل الرياضية والهندسية تساعدنا في الحصول على التكوين المطلوب . ولا ترجع الصعوبة الأساسية في تكوين الصور المتحركة الى شكل الناس والأشياء ، وانما ترجع الى الشكل الذي تأخذه الحركات . ولذلك فان التكوين الجميل للمنظر الثابت قد يتحول الى «بعككة» لا معنى لها عندما يتحرك الممثلون أو تتحرك الأشياء أو العربات أو عندما تتحرك الكامرة .

ويمكن تحطيم كل قواعد التكوين للمنظر ومع ذلك تنجذب عين المتفرج للممثل أو الجسم المهم الموجود في الصورة عن طريق الحركة أو الصوت . فالممثل الموجود في مكان ضعيف بالصورة يستطيع مثلاً ، أن يجذب اليه الانتباه برفع صوته . وبذلك يمكن أن نجعل الفعل الثانوي أيضاً أكثر اثارة للانتباه من الفعل الرئيسي حتى ولو كان ذلك الفعل يدور في مكان مظلم .

ولا يعنى ذلك أن نقتل من أهمية التكوين الجيد على  
أساس أن يحل محل الحدث أو الحوار الدرامى لجذب  
انتباه المشاهد . إذ لابد من تطبيق قواعد التكوين حيثما  
كان من الممكن تطبيقها . وعلى الأخص إذا احتوى المنظر  
هددا من العوامل الثابتة كما فى اللقطات العمامة  
الأساسية ، وبعض أوضاع الممثلين أثناء تبادل الحوار ،  
وفى كل الحالات يجب أن يكون التأكيد الدرامى فى خدمة  
العنصر الأساسى . كما يجب عدم إهمال القيم الجمالية  
للصورة اعتمادا على انجذاب العين للحركة أو انجذاب  
الأذن للصوت . ومن ثم يجب تحديد أوضاع الممثلين  
وأوضاع الأشياء داخل المنظر بطريقة تحقق التوافق  
فيما بينها للعصول دائما على صور مريحة تدخل السرور  
الى النفس . وذلك على الرغم من حركة الممثلين أو حركة  
الكامرة أو حركتهما معا . والواقع أن هذه الحركة أو  
تلك تفرض الحاجة الدائمة لعملية التكوين بصفة  
مستمرة مع استمرار تطور الحدث .

## لغة التكوين

### COMPOSITIONAL LANGUAGE

الخط والشكل والكتلة والحركة هي عناصر التكوين .  
وهذه العناصر لها لغتها العالمية التي تفجر استجابات  
عاطفية متماثلة تقريبا لدى معظم المشاهدين . وإذا  
ما توفر استخدامها مع تحقيق التكامل الدقيق فيما بينها  
بشكل فني على قدر من الخيال والذكاء ، فإنها تؤلف لغة  
التكوين القادرة على ترجمة الجو والاسلوب والحالة  
النفسية المطلوبة .

### الخطوط :

من خطوط التكوين ما هو واقعي يحدد الهيكل العام  
للأشياء ومنها ما يمثل خطوطا خيالية في المكان . ذلك أنه  
من الممكن وضع الناس والأشياء والمباني والأشجار  
والعربات والآثار في خطوط مستقيمة أو منحنية أو  
رأسية أو أفقية أو مائلة أو في مجموعة متنوعة من  
الخطوط . كما أن العين أثناء متابعتها للحركة في المناظر

المختلفة تخلق خطوط اتصال تربط بين كل نقطة وأخرى من نقط الحركة في المكان . ومثل هذه الخطوط الخيالية التي تؤدي إليها حركة العين أو حركة الموضوع قد تكون أقوى تأثيراً من خطوط التكوين الواقعية .

وتأكيداً لما سبق نقول : ان عين المشاهد تستطيع أن تسير في خط منحني تشكله مجموعة من الممثلين ، كما يمكن أن تسير في خط مائل عندما تتابع صعود طائرة ، أو في خط رأسي يحدده مسار صاروخ منطلق . ومن ثم فإن خط التكوين لا يعتمد على خطوط تضاريس الأجسام الواقعية وحدها وإنما يعتمد أيضاً على خطوط الاتصال التي تخلقها حركة العين .

وللحصول على أكثر التكوينات فاعلية يجب أن تتجنب تقسيم الخطوط للصورة إلى أجزاء متساوية ومن ثم فلا يجب أن يكون هناك خط رأسي أو أفقي واضح في مركز الصورة ، كأن يوضع عمود التلفراف أو خط الأفق في منتصفها . كما يجب ألا نقسم الصورة إلى نصفين متساويين بخط مائل - يمثله سفح جبل مثلاً - يعتمد من أحد الأركان إلى الركن المقابل له .

ويجب مراعاة عدم وضع الأجسام التي تمثل خطوطاً مستقيمة من المباني أو الأعمدة أو الأشجار أو غيرها . . موازية لأي جانب من جوانب الصورة إلا إذا أردنا الحصول على تشكيل تمثل فيه هذه الأجسام الوحدات

المكررة التي يضمها هذا التشكيل . وعندما يكون على جانب الصورة أو في أعلاها أو في أسفلها خط وحيد قوى ، فيجب ألا يكون هذا الخط مستقيما ، كما لا يكون رأسيا أو أفقيا تماما . وخطوط الصورة الظلية «السلويت» التي قد يشكلها مدخل ما مثلا وتكون موازية لجانب أو أكثر من جوانب الاطار ، يجب أن تكون على قدر مناسب من الوضوح للمشاهد حتى لا يظنها قطعاً خاطئاً في الصورة نتيجة لخطأ في وضع أحد المرشحات .

ويحمل كل خط من الخطوط معنى من المعاني . وهذه بعض أمثلة لما تحمله خطوط التكوين المختلفة من معاني .

الخطوط المستقيمة توحى بالذكورة والقوة .  
الخطوط المنحنية بنعومة توحى بالأنوثة والرقّة .  
الخطوط المنحنية بعدة توحى بالحركة والمرح .

الخطوط المائلة في انحناءات رأسية طويلة لها نهايات مسعوبة توحى بالجسمال الرزين كما توحى بالهذر .

الخطوط الأفقية الطويلة توحى بالهدوء والاستقرار كما توحى - على العكس ظاهريا - بالسرعة . ذلك أن الخط المستقيم هو أقصر مسافة بين نقطتين .



الخطوط الرأسية الطويلة توحى بالقوة والوقار .  
الخطوط المائلة المتوازية تعبر عن الحركة والهمة  
والعنف .

الخطوط المائلة المتقاطعة تعبر عن الصراع والقوة .  
الخطوط الحادة ، الثقيلة ، القوية توحى بالاشراق  
وانضغك والاثارة .

الخطوط الناعمة توحى بالوقار والهدوء .

والخطوط غير المستقيمة عموما تلفت النظر أكثر  
من الخطوط المستقيمة لما تمتاز به من سمات بصرية  
مغايرة .

وفي المجموعات المختلفة من الخطوط تؤثر خطوط  
المجموعة في بعضها وينتج عنها معان أخرى جديدة .  
فالخطوط الرأسية غير المتعابلة التي تبدأ من أسفل  
الصورة وتنتهي عند قممتها تبدو وكأنها تمتد فيما وراء  
الاطار . ويمكن استخدام الخطوط الأفقية الثانوية  
القصيرة التي تمثل أحد الأسطح مثلا لاستكمال تكوين  
رأس داخل الاطار ، حيث تفيد الخطوط الأفقية القصيرة  
في تأكيد سلسلة من الخطوط الرأسية القوية وتكسر حدة  
الرتابة التي تنشأ عنها . والعكس صحيح ، فالخطوط  
الأفقية الطويلة تؤكد وترفع عنها الرتابة خطوط  
رأسية قصيرة تقابلها عند الزوايا اليمنى مثلا أو تتقاطع



معه . وتحتاج الخطوط المنحنية الى خطوط مستقيمة  
قوية تؤكد بها وتبرز عوامل التناقض معه . ويمكن أن  
تؤدي مجموعة من الخطوط المنحنية الى اضعاف التكوين  
إذا لم تدعم بخطوط رأسية أو أفقية تؤكد بها . والاسراف  
في استخدام الخطوط المنحنية أو المائلة قد يؤدي الى  
الاضطراب ومن ثم يجب مراعاة عدم الاسراف في  
استخدامها الا عند التعبير عن اثارة بالغة أو حدث لا يمكن  
التحكم فيه .

وتحمل الخطوط الممتدة على سطح الصورة المرتدة  
الى الخلف معاني مختلفة . فعندما يصبح الخط الرأسى  
أو الأفقى مائلا يبدو وكأنه يبتعد عن المشاهد أو يتقدم  
ناحيته . . . وعندما نستعرض أحد المباني بلمحة رأسية  
(من أسفل الى أعلى أو العكس) يبدو المبنى وكأنه يميل  
الى الوراء . وتصوير طريق مستقيم بزاوية مائلة يوحي  
بأن الطريق هو الذى يميل ممتدا الى الخلف . ويخلق  
القوس الهندسى شكلا لا أعماق له على سطح الصورة .  
أما الانحناء المرتد الى الخلف أو الذى يتلاشى تدريجيا  
فانه يوحي بالمسافة البعيدة طالما أنه يحمل العين على  
الفوص فى أعماق الصورة ، وبينما يعبر الخط المائل  
الموازى لسطح الصورة عن الحركة أو السقوط أو ماشابه  
ذلك كسقوط شجرة مثلا . نجد أن الخط المائل الممتد  
الى الخلف يعبر عن المسافة . وخطان متماثلان من الخطوط

المائلة مثل شريطى السكة الحديد يظهران كما لو كانا  
يتقاربان ويلتقيان عند نقطة اللانهاية .

وتتأثر المعانى التى تحملها الخطوط ببعض عوامل  
الطبيعة مثل الجاذبية . . ومن ثم تتسم الخطوط المائلة  
بالديناميكية حيث توحى عادة بعدم الاستقرار لأنها  
تمثل أساسا خطوطا رأسية توشك على الوقوع ، فالشجرة  
الرأسية تصبح فى خط مائل عندما تسقط . وتشكل  
قطرات المطر أو رقائق الثلج المتساقطة سلسلة من  
الخطوط الهابطة بنعومة . كما تخلق الأنهار أو مجارى  
المياه المنسابة خطوطا منحنية فى متابعتها لتضاريس  
الأرض .

وتعبر الخطوط أيضا عن سمات السرعة التى يمكن  
أن تضيف تأكيدات درامية للصورة . فالخطوط المستقيمة  
أو الرفيعة أو الخطوط الحادة مثل شرائط الضوء الضيقة  
تعطى الانطباع بالسرعة والقوة والحيوية . بينما نجد  
الخطوط المنحنية بنعومة تقلل من سرعة العين وتوحى  
بالتمهل . وتؤدى معظم الانحناءات الجميلة الى أبعاد  
النظر فتستغرق مدة أطول . والخطوط غير المكسورة توفر  
رؤية أسرع من الخطوط المكسورة أو الغريبة ، حيث أنها  
لا تعوق تقدم الرؤية .

## الشكل :

كل جسم من الأجسام سواء كان طبيعيا أم من صنع الإنسان له شكله الخاص . ومن السهل أن نميز أشكال الأجسام المادية . ولكن ليس من السهل دائما التعرف على الأشكال التي تخلقها حركة عين المشاهد في انتقالها من جسم لآخر إلا بعد الإشارة إليها ، ذلك أن وجود عدة أجسام مادية في مكان ما يخلق العديد من الأشكال التجريدية المختلفة التي لا وجود لها إلا في أذهان المشاهدين وحدهم .

وقد تأخذ حركة العين من شخص أو جسم إلى شخص أو جسم آخر شكلا مثلثا أو دائريا أو غيرهما من أشكال . ويستخدم عدد كبير من المصورين أصحاب الخبرة مثل هذه الأشكال التكوينية ، يستخدمونها لا شعوريا ودون تحليل لها في الواقع . ذلك أنهم اهتموا بنخبتهم إلى أن بعض الوحدات التي تجمع بين عدد من الناس أو الأثاث ، أو الأشياء أو العربات ، أو المباني . . تقدم صورة متألفة . وأن خطوط الاتصال التي تخلقها حركة عين المشاهد فيما بينها بانتقالها من جسم لآخر ينتج عنها تأثير جمالي سار .

وتعتبر الأشكال التكوينية التالية من الأشكال الطبيعية والأشكال التجريدية الموجودة في المكان . وهي لا تقتصر على الأشكال المسطحة ذات البعدين التي تمتد



على سطح الصورة فقط ، وإنما تتمثل أيضا في العمق  
الممتد من مقدمة الصورة الى خلفيتها .

وأول هذه الاشكال هو شكل المثلث ويوحى بالقوة  
والثبات والصلابة التي يتميز بها الهرم . وهو شكل  
معكم ومغلق يدفع العين الى الانتقال داخله من نقطة الى  
أخرى دون أن تشرد خارجة . وعندما يكون المثلث طويلا  
ورفيعا فإنه يقترب من تأثير الخط الرأسى ، وعندما  
يكون قصيرا وعريضا فإنه يقترب من تأثير الخط الأفقى ،  
ويكون أكثر ثباتا لما يتميز به من قاعدة عريضة تتميز  
بها الجبال الراسخة التي هي في الواقع عبارة عن  
سلسلة من المثلثات . وتفيد التكوينات المثلثة كثيرا في  
تصوير المجاميع حيث يمكن إبراز الشخصية الهامة من  
بينها ، بأن تجعلها أكثر ارتفاعا . ويستخدم أيضا المثلث  
المقلوب الذي يتجه رأسه الى أسفل رغم أنه يفتقر الى  
ثبات الهرم . وذلك في الحصول على تكوين فعال لاثنين  
من البالغين مثلا ، وبينهما طفل .

ويستطيع الشكل الدائرى أو الشكل البيضوى أن  
يحتفظ بانتباه المشاهد كذلك . فالجسم الدائرى أو  
المجموعة المكونة من عدد من الأشخاص أو الأشياء في  
شكل دائرى ، تحمل نظر المشاهد على أن يطوف داخلها  
ولا يشرد خارج الاطار . وتطبيقا على ذلك استخدام  
دائرة من الضوء تحيط بالممثل بينما تظل بقية المساحة

الأخرى من الصورة في الظلام ، مما يضمن عدم شروء  
انتباه المشاهد عن مركز الاهتمام .

ويعتبر الصليب أحد الأشكال التكوينية القليلة التي  
يمكن وضعها في منتصف الصورة حيث تنتشر أذرعتها  
الأربع في كل الاتجاهات بالتساوي . وهو يوحي بمعنى  
الوحدة والقوة . ويرجع ما لهذا الشكل من قوة ورهبة  
في النفس أنه يرمز إلى الله لدى نسبة كبيرة من سكان  
العالم . ويمكن وضع الصليب بعيدا عن منتصف  
الصورة . ولكن يجب ألا يكون شديد الاقتراب من حافتها  
والا افتقد جزءا من تأثيره .

وتمثل الخطوط المتشعبة عن نقطة واحدة شكلا من  
أشكال الصليب حيث تمتد أذرعتها العديدة من مركز  
التقاء واحد . ويوجد منها في الطبيعة الكثير من الأمثلة  
الممتازة كأفرع الشجر وبتلات الورد وما شابه ذلك .  
وسواء كانت تلك الخطوط مستقيمة أو منحنية ، يجب  
أن يوضع مركز الاهتمام قريبا من نقطة الالتقاء .  
وليس من المهم أن تكون هذه النقطة في مركز الصورة  
أو قريبة منه كما هي الحال بالنسبة للصليب .

وتوحي الأشكال المختلفة لحرف I بالبعد عن  
الرسمية . وهي أشكال مرنة تمدنا بقاعدة وجسم  
عمودي عليها في وحدة واحدة . ويفيد هذا التكوين في



المناظر الطبيعية ، وفي اللقطات العامة الأساسية حيث يمكن الحصول على قاعدة عريضة تمثلها مساحة الظل أو المر أو الخائط أو الطريق الذي يمتد عرضيا على أحد جوانب الصورة مع شجرة ترتفع في شكل عمودى قوى . ويمكن لشخص واحد في جانب من الصورة أن يشكل حرفا مع الأرض . ويوحى هذا الشكل بالراحة والاستقرار من خلال قاعدته المنبسطة ، كما يوحي بانقمار من خلال الطريقة التي يرتفع بها الشخص أو الشيء داخل الصورة . ونحصل على أقوى أشكال هذا التكوين عندما يكون الجزء العمودى منه في ثلث الصورة سواء كان على يمين الصورة أو على يسارها .

## الكتلة :

غالباً ما نخلط في استخدام كلمات الهيئة والشكل والكتلة فنضع الواحدة منها محل الأخرى . ان الهيئة تختص بالتعامل مع الحيز المكاني الذي يشغله الموضوع في الفراغ ونقصده به هيئته المادية التي تحددها التضاريس الخاصة به . ولكن الشكل يتعامل مع المستويات المادية كما يتعامل مع المستويات المجردة على نحو ما بيناه فيما سبق . أما الكتلة فهي الوزن الصورى للجسم أو المساحة أو الشخصية أو المجموعة المكونة من هذه العناصر معا . ذلك أن الكتلة أما أن تتمثل في وحدات مفردة

مثل كمية كبيرة من الماء أو قمة جبل أو باخرة أو طائرة أو رأس في لقطة قريبة ، أو تتمثل في مجموعة متقاربة أو متكاملة من الأشخاص أو الأشياء تبدو جميعا في وحدة تكوينية واحدة .

وإذا كانت الخطوط والأشكال تسود التكوين بما تحمله من قيم جمالية ونفسية ، حيث يمكن لها أن تجذب عين المشاهد بجمالها المجرد أو تداعب حواسه بجاذبيتها العاطفية ، فالكتلة تستحوذ على الانتباه بما لها من ثقل .  
وتسود الصورة بوحدتها ، وبما بينها وبين غيرها من تقابلات ، وبما تتميز به من حجم ، وثبات ، وتماسك ، واضاءة ولون .

وتزداد الكتلة قوة إذا ما انفصلت عن خلفيتها بالتباين معها في الضوء أو اللون ، حيث تبقى بعيدة عن الخلفية المضطربة أو المتصارعة أو المزدحمة .

أما الكتلة المكونة من عناصر مختلفة فتزداد قوة كلما كانت هذه العناصر مرتبطة معا في مجموعة موحدة .  
ومن ثم يجب أن نتجنب بعثرة المجموعات .

وتبرز الكتلة المظلمة على أرضية مضيئة . كما تبرز الكتلة المضيئة على أرضية مظلمة من خلال التقابل بينهما . وهذه هي أبسط الطرق لتأكيد الموضوع وعزل الشخص أو الجسم بعيدا عن الخلفية .

وتسيطر الكتلة الضخمة على المنظر إذا ما وضعنا  
في مقابلها كتلة أو أكثر من الكتل الصغيرة \* ويمكن  
زيادة حجم الكتلة داخل الإطار بالاختيار الدقيق لزاوية  
الكتلة في الصورة \*

والكتلة التي تتميز بقاعدة ثقيلة ، تبدو بمظهر غير  
قابل للحركة يسود الصورة بما له من رسوخ - ويكون  
للمشكل الهرمي تأثير قوى عندما يتمثل في كتلة سائدة  
تملأ الصورة ، وعلى الأخص إذا كان مظلما \*

والكتلة المتماسكة التي لا تخلو من الحواف الحادة  
وغيرها من نتوءات ، تسود المنظر بسبب تماسكها \*

وتبرز تأثيرات الكتل الضوئية في الصورة ، وخاصة  
إذا كانت على أرضية مظلمة ، نتيجة لما تخلقه من وحدة  
فيما بينها ، وتقابل بينها وبين الأرضية \* وإذا ما نظرنا  
إلى منظر : غابة تحترق ، أو شعاع من ضوء الشمس  
يتسرب من نافذة كنيسة ، أو عرض بالنار ، أو انعكاس  
أشعة ضوء الشمس على الماء ، فسنجد فيها أمثلة واضحة  
على الكتل السائدة التي يخلقها الضوء وحده \*

وقد يؤدي اللون الغالب الناتج عن مساحة كبيرة من  
الظللال الزرقاء أو السحب المحمرة بضوء الشمس  
الغاربة ، إلى خلق ما يسمى بتأثير الكتل اللونية \*

## الحركة :

تمثل الحركة جانبا هاما من جوانب التكوين في التصوير السينمائي على وجه الخصوص . ذلك أنه اذا كان من الممكن في الصورة الثابتة الايعاء بالحركة فقط ، فان التصوير السينمائي يستطيع الى جانب ذلك تصوير الحركة نفسها . وتمتاز الحركة بخصائص نفسية وجمالية تستطيع أن تترجم مختلف الدلالات الشعورية والشكلية .

تعتبر الحركة العرضية عن الارتحال وقوة الدفع والازاحة . ومن السهل متابعتها اذا كانت من الشمال الى اليمين لأنها أكثر ألفة ونعومة . أما الحركة من اليمين فهي أقوى من الحركة السابقة المقابلة لها لأنها تسير بعكس الاتجاه الطبيعي ( ١ ) . وطالما أن الحركة من الشمال الى اليمين تلقى مقاومة أقل ، فيجب أن تستخدم في تصوير اللقطات الاستعراضية لجسم يتحرك أو ماشابه ذلك من أحداث بسيطة ، أما الحركة من اليمين الى الشمال فيجب أن تستخدم عندما نريد الحصول على مقاومة درامية قوية كحركة البطل مثلا نحو الشرير .

---

( ١ ) يشير هنا الى : الاتجاه الطبيعي ، بأنه من اليسار الى اليمين معتمدا على عادة القراءة الاوروبية في هذا الاتجاه . وهو ما يخالف اتجاه القراءة بالعربية من اليمين الى اليسار . ( المترجم )



وتعتبر الحركة الرأسية الصاعدة من الأمل والتصاعد،  
والنمو، والتحرر من الوزن والمادة - كما في حالة  
تصاعد الدخان من الشمعة أو انطلاق صاروخ -  
وطالما أنها حركة تصاعد فيمكن استخدامها للتعبير  
عن الموضوعات الدينية - كما يمكن لها أن تعبر عن  
مشاعر المرح والانطلاق والسعادة وارتفاع المكانة -

وتعتبر الحركة الرأسية الهابطة عن الثقل والخطورة  
والقوة الساحقة كما تتمثل في حركة المطرقة أو في  
الكتلة المنهارة أو في مساقط المياه - ويمكن لها أن توحى  
أيضا بالاختناق أو اقتراب الاجل أو الدمار -

وتعتبر الحركة المائلة أكثر درامية لأنها أقوى من  
غيرها، لذلك فهي توحى بالقوى المعارضة، والضغط،  
والاعتصار، والقدرة، وتغلب العقبات بالقوة كما في  
مشاهد المعارك - ويمكن أن تتمثل الحركة المائلة في كثير  
من المناظر الثابتة بامالة الكامرة فينتج عنها خطوطا  
ديناميكية مائلة - ومن ثم يمكن مضاعفة التأثير الدرامي  
لأحد التماثيل أو المباني أو الممثل الهام بالمعالجة المائلة -  
وتستخدم الحركة المائلة المتجهة الى أعلى من اليسار الى  
اليمن لتصوير حركة الصعود في عملية تسلق أحد الجبال  
مثلا - كما تستخدم الحركة المائلة المتجهة الى أسفل من  
اليسار الى اليمن في تصوير الهبوط - وتوحى الحركة  
المائلة المتعرجة (الزجاجية) - بالمفاجأة والخطورة بينما

توحى الحركات المائلة المتقاطعة بالقوى المتعارضة كما  
تتمثل في السيوف المتقاطعة في مشاهد المعارك .

وتوحى الحركات المقوسة بالخوف كما تتمثل في  
الثعبان المقوس ، أو توحى بالمتعة من طريق الخوف .  
ومن ناحية أخرى فإن الحركة الدائرية توحى بالمرح كما  
تتمثل في بعض ألعاب الملاهي المسلية المعروفة . وتوحى  
أيضا بالطاقة الآلية كما في حركة عجلات المصانع .

وتؤدي بنا الحركة البندولية الى الاحساس بالرتابة،  
والضيق كما في حركة ذهاب واياب الشخص المتوتر أو  
الميوون المحبوس داخل القفص .

وعندما تندفع الحركة بقوة فانها توحى بالحياة ،  
والمرح ، والمرونة كما تتمثل في اندفاع الكرة وانحدار  
المياه وقفزات الطفل المرح .

والحركات المنتشرة أو المتشعبة من نقطة واحدة  
توحى بحركة الطرد كما في التموجات الحادثة على  
سطح بركة نتيجة لقاء قطعة من الحجر في الماء . وتوحى  
أيضا بالنمو الذي يمتد من المركز الى الخارج . أما  
الحركة المنتشرة بدون انتظام فانها توحى بالهلع كما  
تتمثل في مناظر الجماهير الصاخبة . بينما توحى الحركة



المتشعبة المنتظمة ، بالبحث الاذاعي أو أى نشاط ينبثق  
من مركز الأهمية متجها الى الخارج .

وتحصل الحركة المتقطعة أو الحركة التى تغير من  
اتجاهها ، على قدر من اهتمام المشاهدين أكبر مما تحصل  
عليه الحركة المستمرة أو الحركة فى اتجاه واحد متصل .

كما أن الحركة التى تتجه نحو المشاهد تكون أكثر  
اثارة لاهتمامه من غيرها لأنها تزداد فى الحجم كلما زاد  
اقترابها . والعكس صحيح فالحركة المتراجعة تقل فى  
الحجم وتفقد تدريجيا اهتمام المشاهد بها .

عندما تتساوى القوى أو تكافئ كل منها الأخرى ،  
يقال عنها انها «متوازنة» ، وينهار عادة الشكل أو  
الجسم غير المتوازن . ذلك أن التوازن الطبيعي يخضع  
لقانون الجاذبية الأرضية ، كما يتوقف على قوى التكافؤ  
مع قوة الجذب .

ويضيق المشاهد بعدم التوازن في الصورة لأنه  
يسبب الاضطراب لحواسه ويخلق حالة من عدم الاستقرار  
للذهن . واليه - أى الى عدم التوازن - يرجع السبب في  
بعض الصور تبدو غير مرضية . وتميل النفس  
لا شعوريا الى التوازن في التكوين ، حيث تلتئم العناصر  
المختلفة في صورة مقبولة . وقد يرغب المصور (المخرج)  
في حالات خاصة أن يربك المشاهد فيقدم له عن قصد  
تكويناً غير متوازن . ولكن من المخروص عادة مراعاة  
قوانين التوازن في تقديم المنظر .

ويمكن تدعيم أو تعقيد التوازن في تكوين الصورة المتحركة عن طريق حركة الممثل أو الكاميرا أو الاثنين معا . وتفرض حركة الممثلين أو العربات كما تفرض حركات الكاميرا - العرضية أو الرأسية أو المتابعة بالعربة - عملية تكوين مستمرة على طول امتداد المشهد . ويعتبر التوازن داخل تكوين الصور المتحركة سلسلة من عمليات التوفيق بين عناصر الصورة المختلفة . وتعتمد هذه العمليات في تحقيق غايتها على الافادة من أوضاع الممثلين الأساسية ، واستغلال لحظات التوقف في الحركة عندما تستقر العناصر داخل الصورة . وتتطلب المناظر الثابتة توازنا أقوى مما تتطلبه المناظر المتحركة حيث يجذب الحدث - في المناظر المتحركة - عين المشاهد بفض النظر عن حالات التكوين غير الملائمة .

\ ويرتبط التوازن في الحياة الواقعية بالوزن الطبيعي للأشياء ، بينما يرتبط التوازن في الصورة بالوزن النفسي الذي يتأثر بنسبة انجذاب العين لمختلف عناصر التكوين في الصورة . وتتوقف جاذبية كل عنصر من عناصر التكوين على ما يتميز به هذا العنصر في الحجم ، والشكل ، والضوء ، واللون ، والحركة ، واتجاهها ، بالإضافة الى تقابله بما يحيط من أشياء ، ووضعه في الصورة . ويمكن أن تمثل التوازن في الصورة بالتوازن بين كفتي ميزان أو طرفي المرجيحة - مع الاحتفاظ بالفارق . فالجسم الضخم الثابت على جانب من المنظر

يمكن أن يوازنه جسم صغير متحرك في الجانب الآخر  
- مثل عربة صغيرة تتحرك نحو جبل - وذلك لأن كلا  
منهما له نفس الوزن من الناحية النفسية أو الناحية  
الصورية \* /

\* ويؤثر المكان الذي يحتله عنصر ما من عناصر التكوين  
داخل الصورة على وزنه \* فالشخص أو الجسم الذي يوضع  
قريبا من مركز الصورة يكون وزنه الصوري أقل من  
وزن الشخص أو الجسم القريب من الجانب ، حيث يكون  
للأخير بعض التأثير على الجانب الذي يحتله في مقابل  
الجانب الآخر الخالي \* ومن ثم يمكن إبعاد العنصر الخفيف  
عن المركز ، بينما يوضع العنصر الثقيل قريبا من المركز  
حتى نحقق التوازن بينهما \* ويؤدي وضع عنصر ثقيل  
على أحد جانبي الصورة إلى تكوين غير متوازن ينهار من  
الناحية المرئية \*

ويمكن تحديد قيمة كل عامل من عوامل الثقل في  
التكوين على حدة مع ثبات العوامل الأخرى كما يلي :

الجسم المتحرك يتكون أكثر وزنا من الجسم  
الثابت \* وذلك بفضل النظر عن الحجم \* فالجسم المتحرك  
الصغير نسبيا قادر على اجتذاب مزيد من الانتباه أكثر  
من الجسم الثابت الضخم ، خاصة إذا كان هذا الجسم  
الصغير المتحرك واضح اللون أو متناقضا مع الخلفية \*

الجسم المتحرك نحو الكامرة يكبر تدريجيا ومن  
ثم يزداد وزنا ، على عكس الجسم الذي يتلاشى وهو  
يتحرك بعيدا .

الجزء العلوى من الصورة أثقل من الجزء الأسفل  
منها ، لأن الجسم المرتفع يبدو أثقل من الجسم  
المنخفض .

طالما كانت العين تتحرك تلقائيا نحو اليمين  
( بحكم العادة فى قراءة الكلمات المكتوبة بالحروف  
اللاتينية ) فالجانب الأيمن من الكادر يمكنه بوضوح أن  
يجتذب كما يكتسب انتباها أكثر من الجانب الأيسر .  
ومن ثم فالجانب الأيسر من الصورة يمكنه أن يحتل وزنا  
أكبر مما يحتمله الجانب الأيمن ( ١ ) .

الجسم المنعزل يكتسب وزنا أكبر من الجسم  
الملتحق أو المندمج أو المكسب مع أجسام أخرى . وينطبق  
هذا الحكم سواء كان هذا الانعزال عن طريق الوضع ،  
أو الاضاءة ، أو التقابل ، أو اللون أو أى عامل آخر .

يبدو الجسم أكثر ثقلا اذا وضع على جانب

( ١ ) اذا كان الكلام عن اليمين واليسار هنا يرتبط بعادة الكتابة  
فمعنى ذلك أن علاقة المشاهد بالصورة من هذه الناحية تختلف  
 باختلاف اتجاه الكتابة فى لغته من اليسار الى اليمين ( كما فى اللغات  
الأوربية ) أو العكس ( كما فى اللغة العربية ) .

( المترجم )



الصورة . طالما أن مركز الصورة هو الأضعف من ناحية التكوين .

الجسم المضخم في المنظر الثابت يكتسب وزنا أكبر . طالما كان سائدا في الصورة بغض النظر عن وضعه فيها وبغض النظر عن العوامل الأخرى .

الأجسام التي تأخذ أشكالا منتظمة يكون لها وزن أكبر من الأجسام ذات الأشكال غير المنتظمة .

الأجسام الغريبة أو المعقدة قد تبدو أكثر ثقلا بسبب تأثيره من اهتمام أكثر من غيرها .

الجسم المتماثل ذو الكتلة المكثفة حول مركزه ، يزيد وزنه عن الجسم المفكك الأوصال .

الجسم الذي يأخذ شكلا رأسيا يبدو أثقل من الجسم المائل .

الجسم المضيء يبدو أكثر وزنا من الجسم المظلم . ذلك أن الجسم المضيء يبدو كما لو كان يتقدم نحو المشاهد . بينما يبدو الجسم المظلم كما لو كان يتراجع إلى الخلف . ومن ثم يجب أن تكون المساحة السوداء أكبر من المساحة البيضاء حتى يحدث التوازن بينهما . كما



يبدو السطح المضيء - نسبيا - أكبر من السطح المظلم  
بسبب عامل الإشعاع .

الألوان الساخنة كالأحمر تكون أثقل من الألوان  
الباردة كالأزرق . والألوان الفاتحة تعطي الاحساس  
بالوزن أكثر مما تعطيه الألوان القاتمة .

### أنواع التوازن :

التوازن التقليدي أو (التوازن المتماثل)

التوازن غير التقليدي أو (التوازن غير المتماثل)

### التوازن التقليدي :

عندما يكون جانباً التكوين متماثلين أو متساويين  
تقريبا في الجاذبية ، نحصل على توازن تقليدي .

والتوازن التقليدي يكون في العادة من النوع الثابت  
غير الحى ، الذى تنقصه القوة والصراع والتناقض .  
وتوحى الصورة ذات التوازن التقليدي بالسلم ،  
والهدوء ، والمساواة ، ومن ثم يجب أن يكون التوازن فى  
المناظر الدينية والمحاكم والريف وماشابه ذلك توازنا  
تقليديا ، لأن هذه المناظر ترتبط عادة فى ذهن المشاهد  
بنفس السمات المذكورة التى يحملها هذا النوع من  
التوازن . وبالتالى يجب أن يتم تصويرها بحيث تكون  
متعادلة العناصر الى حد كبير ، بدون ميل الكامرة او

بقليل من الميل ، حتى تظل العناصر المصورة لكل جانب متماثلة مع الجانب الآخر في حجمها بالصورة . ولا يصح أن تكون تكوينات التوازن التقليدي صارخة في اللون أو الاضاءة . ويجب أن يكون التباين بين هذه العوامل وغيرها تباينا رقيقا .

ويستخدم التوازن التقليدي في اللقطة المهددة لاثنيين في وضع بروفيل ، يجلسان أو يقفان في مواجهة بعضهما على جانبي الصورة المتقابلين . ويتحول الاهتمام من أحدهما الى الآخر عندما يأخذ كل منهما دوره في الكلام . وطالما كان لكل ممثل منهما نفس الأهمية في الصورة ، يصبح الحوار أو تعبير الوجه أو أى فعل آخر هو العامل الذى يجذب انتباه المشاهد . . . ومن الممكن سلب هذه اللقطة توازنها التقليدي بتمييز أحدهما باضاءة أعلى أو بزاوية تصوير أفضل قليلا أو بملابس فاتحة اللون ، أو بفصله عن الأرضية أو بأى حيلة أخرى من حيل التكوين المماثلة . ومن ثم يمكن توليد التعارض والعنف ، والصراع . . . . من تكوين هادئ يخلو من الاضطراب .

### التوازن غير التقليدي :

ينتج التوازن غير التقليدي عندما يكون جانباً التكوين غير متماثلين أو يختلفان في نوعية القدرة على الجذب . ويتميز التوازن غير التقليدي بديناميكيته حيث

يضم عناصر تكوينية متعارضة ، يجمع بينها في وحدة متماسكة . وفي الصورة ذات التوازن غير التقليدي ، يحتل الشكل أو الجسم الأساسي مركز الأهمية . ويقايله على الجانب الآخر الشكل أو الجسم الثانوي ، ويكون له نفس الوزن التكويني تقريبا . ذلك ان التوازن بين عناصر التكوين للصورة يقوم على أساس التساوي بين جانبي الصورة من ناحية الوزن التكويني ، بغض النظر عما بين هذه العناصر من اختلافات في الشكل أو الجسم أو اللون أو الضوء ، وسواء كانت ثابتة أو متحركة .

ويستخدم التوازن غير المتماثل استخداما جيدا في اللقطات القريبة - حيث يملأ الصورة ممثل واحد - بوضع الرأس بعيدا عن مركز الصورة قليلا حتى توفر مساحة أكبر في الاتجاه الذي ينظر نحوه الممثل ، وبالربط بين الممثل الموجود في الصورة والممثل أو الجسم أو الحدث الذي ينظر اليه خارج الصورة ، تحمل النظرة من الوزن ما يكفي لتعويض وضع الرأس بعيدا عن المركز . ومن ثم يتوازن الممثل الموجود في الصورة مع ممثل آخر ، غير مرئي خارج الصورة .

وأبسط طريقة للحصول على تكوينات غير متماثلة هي أن تتصور المرجيحة أو تتصور نقطة ارتكاز بين طرفين يكون فيهما أحد الجانبين أثقل من الآخر ويحتل الجانب الثقيل منهما الشخصية أو الموضوع الأساسي الذي يمثل مركز الاهتمام في المنظر . ولا بد ان يكون لهذا



العنصر التكويني السائد عنصر مقابل على الجانِب الآخر للصورة ، حتى يتم التوازن بالنسبة لتكوين المنظر . ويمكن لعنصر التكوين المقابل ، عندما يكون صغيرا في الحجم ، أن يعوض صغر حجمه بوزن اضافي ينتج عن المكان الذي يحتله ، أو عن شكله ، أو شدة نضوئه ، أو بالحركة ، أو بقيمته اللونية . وطالما أن الحركة تثير القدر الأكبر من الاهتمام في الصورة المتحركة ، فإن الأشخاص أو العربات الصغيرة المتحركة تحمل وزنا تكوينيا أكبر مما تحمله الأجسام الأضخم الثابتة ، كالمباني أو الأشجار أو الجبال . ومن ثم فإن مركز الاهتمام يمكن أن يكون قاربا صغيرا يتحرك نحو مرسى كبير . فالحجم المادى ليس الاعتبار الوحيد في اختيار العنصر التكويني السائد . ذلك أن الحركة لها أهميتها أيضا .

ويجب عدم وضع الموضوع الأساسى على نفس الخط العرضى مع العنصر المقابل له الأقل وزنا . إنما يجب أن يكون أعلى منه أو منخفضا عنه قليلا . ومن الأفضل أن يكون أعلى ، حتى يكون أثقل وزنا ، بغية أن يجذب الانتباه . وعلى ذلك فإن الممثل الأساسى يجب أن يظهر أعلى من الممثلين الثانويين . وإذا كان منخفضا أو جالسا فيمكن أن يسود المنظر بإضاءة أقوى ، أو أن يأخذ وضعها أفضل كان يوضع في إحدى نقاط الصورة الأربع ذات الأهمية التكوينية القوية ، أو أن يجذب

الانتباه عن طريق «نظرات» الممثلين الآخرين التي تتجه نحوه .

ليس من المهم اذن وضع الشخصية الأساسية أعلى أو أسفل من غيرها . ذلك أننا في كل من الحالتين يمكننا أن نحصل على التأثير المطلوب ، ولكن أن نضع الشخصية على نفس الارتفاع التكويني مع شخصية أخرى أقل أهمية ، فإن ذلك قد يؤدي الى اضعاف المنظر . ويمكن الوصول الى الوضع المطلوب للممثل الأساسي باستخدام التعمق ، وذلك بوضعه أمام الآخرين فيظهر أعلى عنهم ، أو أن نضعه بعيدا في الخلف فيظهر منخفضا عنهم .

### التوازن غير التقليدي بأعداد فردية :

من الطرق البسيطة للحصول على توازن غير تقليدي: تشكيل التكوين بعدد فردي من الممثلين أو الأجسام . ذلك أن العدد الفردي لعناصر التصوير - وعلى الأخص العدد ثلاثة - يمكن ترتيبه بسهولة بحيث يسود عنصر واحد بقية العناصر . فالأعداد الفردية تسمح بترتيب فردي للعناصر المصورة . بحيث يمكن وضع العنصر الأساسي منها على أحد جانبي الصورة - أو أعلاها أو أسفلها - ومن ثم نحصل على تكوين مثلثي . ويمكن تحويل مركز الأهمية من ممثل لآخر خلال تقدم المشهد بتغيير الأوضاع ، أو بوقوف أحد الممثلين اذا كان جالسا ، أو أن يأخذ الممثل خطوة الى الأمام . ويمكن تصوير



الممثل الأساسي بزاوية كامرة تحت مستوى النظر مع وضعه على الجانب الأيمن من الصورة وينظر الى الداخل .  
ذلك أن الجانب الأيمن من الصورة أكثر ثقلا . بينما نجد الجانب الأيسر أكثر غموضا .

ولا يعنى هذا أن كل التكوينات يجب أن تحتوى أعدادا فردية من الممثلين ، وأن يوضع الممثل الأساسي على رأس المثلث . فالتنوع أمر ضرورى كلما أمكن . ويمكن تحقيق سيادة الممثل الأساسي على المنظر بحركة يقوم بها ، أو بحركة من الممثلين الآخرين ، أو بحركة من الكامرة ، وعلى العموم ، ليس من الضروري أن يحتل الممثل الأساسي مركز القوة فى التكوين طوال اللقطة أو المشهد . ويكفى أن يشغل اهتمام المتفرج عندما يكون هذا الاهتمام مطلوبا فقط ، كما فى حالات النطق بأجزاء هامة من الحوار ، أو القيام بفعل له مغزاه .

### الجاذبية الأرضية وأثرها على التوازن :

ترفض الحواس الانسانية التكوينات التى لاتراعى قوانين الجاذبية الأرضية فى توزيع عناصرها . فعناصر التكوين الثقيلة التى ترتفع فى السماء يجب أن تقوم على دعائم متينة تربطها بالأرض ، والا ستبدو كما لو كانت على وشك السقوط . والبناء الطويل يجب أن يدعم بقاعدة عريضة ، ومن الأفضل أن تكون قاتمة اللون لتساعد على تدعيم التأثير المرئى لقمته الثقيلة .

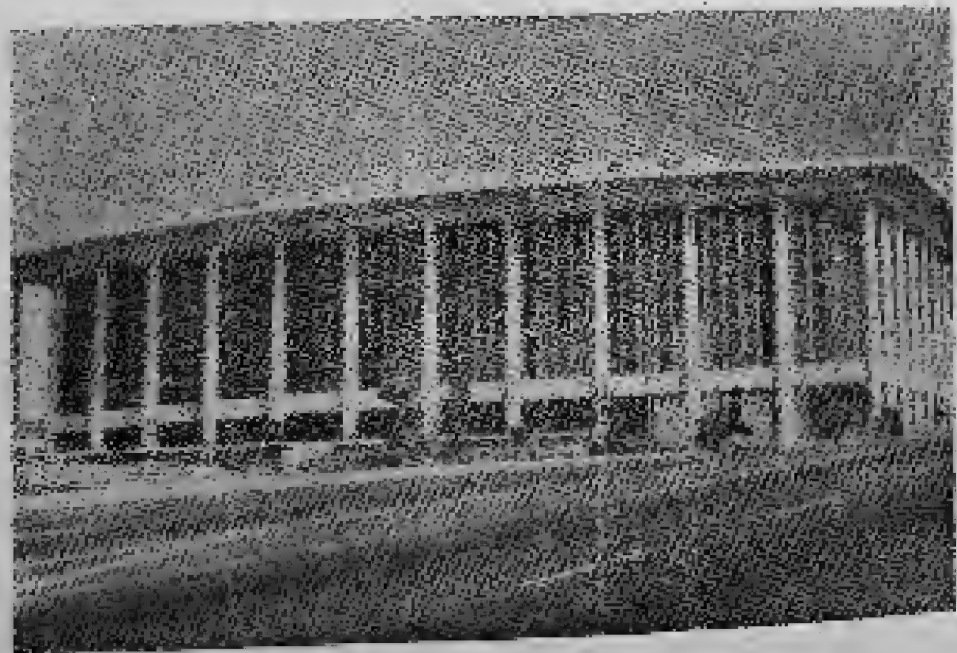
وبالتالى فإذا كانت مساحة مقدمة الصورة كبيرة نسبيا ،  
فيجب أن تكون مظلمة أو أن يفقد اليها الضوء من خلال  
أفرع شجرة مثلا حتى تتوازن مع المبانى أو العناصر  
الأخرى القوية فى التكوين \* ومن ثم ينبغي تجنب  
المساحات الكبيرة من الأسطح التى تضيئها الشمس فى  
مثل هذه الحالات ، أما بالابتعاد عنها كلية ، أو بتعديل  
وضع الكامرة لتقليل منها فى المقدمة ودفعها الى  
الخلف .

وتؤثر الجاذبية أيضا فى الحركة كما فى حالات  
صعود الياثون الى أعلى ، وسقوط جسم الى أسفل ،  
واندفاع المياه من فوق التل (ويفضل أن تكون الحركة  
من أعلى يسارا الى أسفل يمينا) وتسلق رجل لأحد الجبال  
(ويفضل أن تكون الحركة من أسفل يسارا الى أعلى  
يمينا) .

ومن الممكن تجاهل قوانين الجاذبية واستخدام صورة  
بدون قاعدة إذا أردنا الحصول على تكوين غير متوازن \*  
كما يمكن وضع البناء الطويل مثلا بحيث يمتد فى خط  
مائل بالصورة ، أو تصوير الممثلين بحركة رأسية بزاوية  
هولندية (حادة) . أو وضع الأجسام أو المباني عموما بشكل  
مائل ... مما يؤدي بنا الى الحصول على صور غير متوازنة  
عندما يتطلب الأمر أن يعبر التكوين عن العنف ، أو  
الخوف ، أو الذعر ، أو الحصول على نتائج تأثيرية \*



(١) المتعنى الممتد الى الخلف يوحي بالبعد الكاثر ، حيث يحمل العين للنظر الى داخل الصورة ، والفروض أن يتم تكوين المناظر في العمق - كلها امكن - لاضفاء خاصية الأبعاد الثلاثة عليها .



(٢) يجب الا تتوازي الخطوط مع أي جانب من جوانب الصورة ، باستثناء الخطوط التي تشكلها المباني أو الأعمدة أو الأشجار أو الخطوط التي تمثل جزءا من نموذج يتسم بالتكرار . وتتجاوب سلسلة الخطوط الرأسية هنا مع جلال مبنى مركز الموسيقى الحديث .

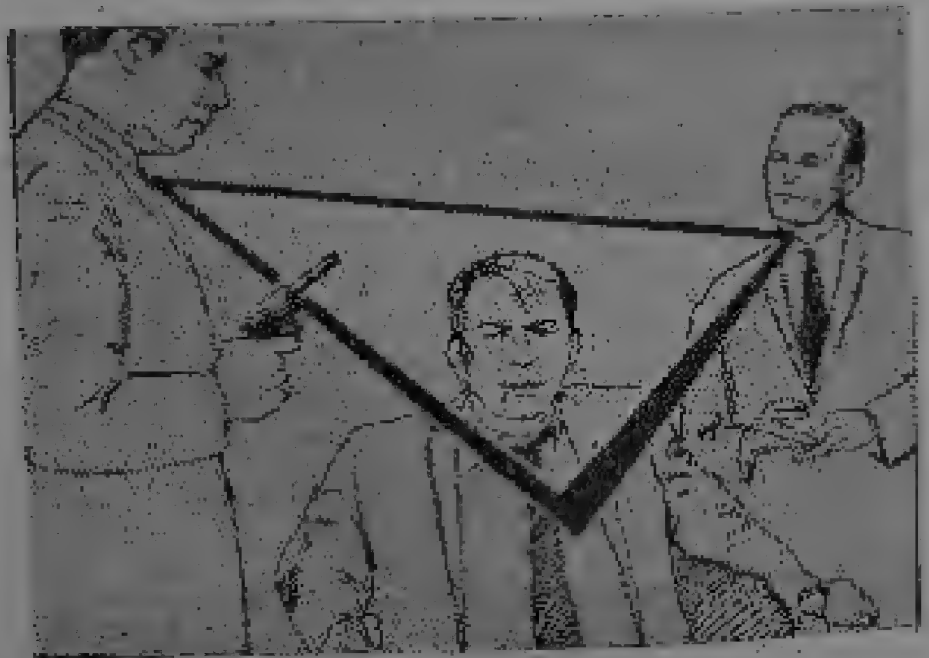


(٣) شكل هذان الشخصان غطوط اتصال تأخذ شكل الهرم  
• مما ينقل للمشاهد الإحساس بشدة تماسك العلاقة بينهما •





(٤) يمكن استخدام تكوين المثلث العكوس - أي رأسه إلى أسفل - ليضم ثلاثة أشخاص . وهو تكوين ذو شكل ضعيف . إلا أنه اختيار موفق في هذه الصورة ، لأن الممثلين الواقفين - يسيران على الممثل الجالس بينهما - ويفتح هذا التكوين قوة تأثيره لو استبعدنا الممثل الموجود على اليمين .







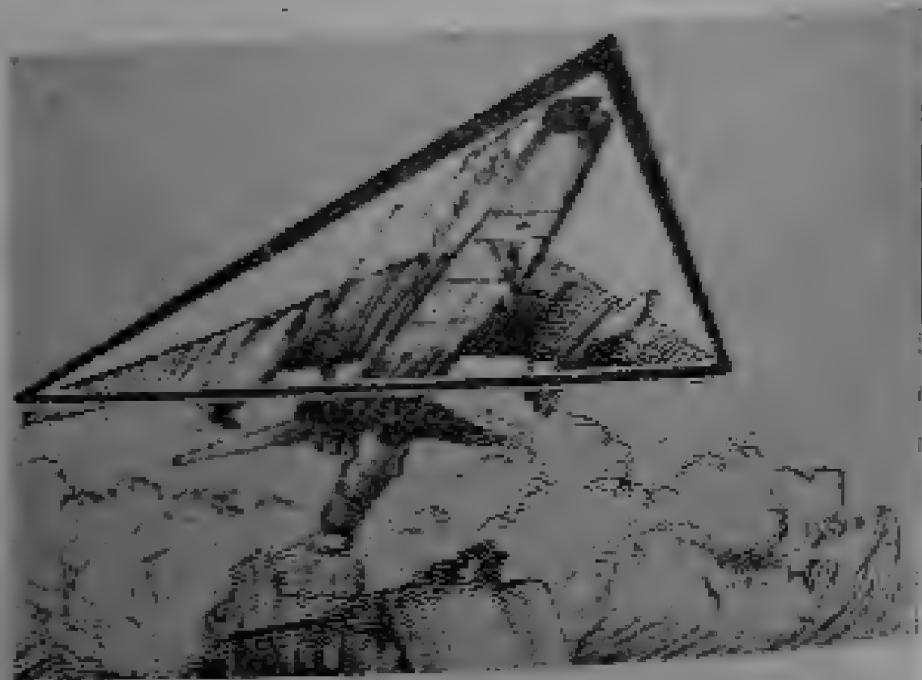
(٥) الحركة الرأسية إلى أعلى توحى بالنفوذ من اللون . كما  
هو واضح في هذه اللقطة للصاروخ المتعلق إلى أعلى من قاعدة الانطلاق



(٦) الحركة الرأسية إلى أسفل - كما يصورها هذا التلال -  
توحى بالتغل - والخطر - وقوة التحطيم -

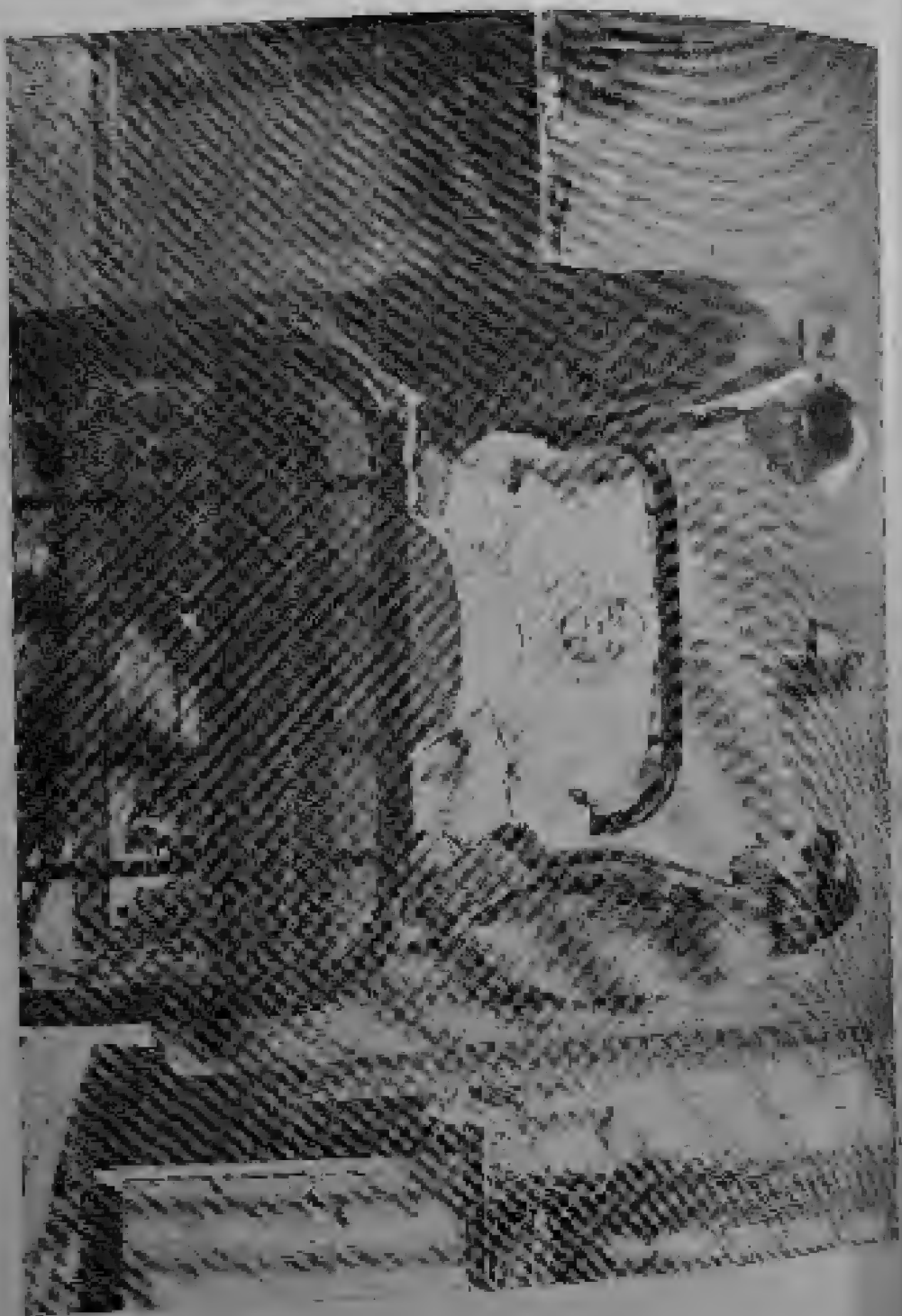


(٧) عند تصوير حركة طائرة الى اعلى يجب ان يكون اتجاه الحركة من اسفل يسارا الى اعلى يمينا . وقد تم تصوير هذه الطائرة الثالثة من زاوية معينة لتأخذ حركتها على الشاشة هذا الاتجاه وهي تنطلق من قاعدتها . مما أدى الى الحصول على لحظة ديناميكية مؤثرة .





إلى الحركة في أنحاء المساحة تكون أكثر جاذبية ، لأنها توجد في الحجم  
 مع تلبسها ، وحركة البحارة في التفاعلات إلى الإمام في هذا الأثر والبرهان في ترداد  
 البنية بطرق التفاعلات تكون الكافية .



(٩) يستقدم القوافل المتقادمة و المتعاقبات ( للتعبير عن الهدوء ، والراحة ، والاستقرار ،  
كما في هذه المسبورة للفتاة الجريئة بين والديها يومياتها ، وتعمل الميسرة  
في وضع الكافور ومعالجة الاضطرابات ، على العكس من على افضل ترجمة لغتي السلام .



(١٠) يستخدم التوازن غير التقليدي مع اللقطات القريبة حيث يجب إزاحة الموضوع قليلاً عن مركز الصورة لتجنب مسافة أكبر في اتجاه النظر .



(١١) يستخدم التوازن التقليدي عادة في اللقطة التي تضم اثنين - فتي وفاتة - ويشتاق اهتمام الجمهور من أحدهما إلى الآخر كلما جاء دوره في الكلام أو قام بحركة لها أهمية .



تتميز الصورة بالوحدة عندما تتكامل كل العناصر السينمائية التي يضمها المنظر تماما . ويجب أن تتم ترجمة الجو أو المزاج النفسى المطلوب بالاستخدام المناسب للخط ، والشكل ، والكتلة ، والحركة ، فضلا عن الاضاءة ، وحركة الممثلين وحركة الكاميرا ، الى جانب درجات اللون ، ومزج الالوان ، وفوق كل شيء معالجة التصوير ، والتوليف . وعلى كل العناصر النفسية والجمالية والتقنيكية للمشهد أن ترتبط فيما بينها برباط متين بغية أن تنقل اليها شعورا عاطفيا موحدا . ذلك أن الجمع بين خليط غير متكامل من المؤثرات السينمائية لاينتج عنه سوى صدمة متضاربة الاتجاهات ، تؤدي الى اضعاف سرد القصة .

**مايجب عمله ومالايجب :**

يمكنك أن تجمع بين خطوط عرضية طويلة ، وكامرة ثابتة أو تأخذ حركة عرضية بطيئة ، واضاءة ناعمة ، وممثلين ثابتين أو يتحركون ببطء ، ولقطات

التكوين - ٦٩

مألوفة ، فلا يحل بالهدوء والسلام والجو المستقر .  
 ولا يصح أن تفسد هذا التأثير بحركة رأسية للكامرة الى  
 أعلى أو أن تسمح للممثل بحركة سريعة ، أو تقطع  
 لقطاتك في التوليف الى أطوال قصيرة .  
 ويمكنك أن تصور مجموعة من الأعمدة الرأسية  
 في واجهة محكمة مثلا بطريقة تحتفظ للمحكمة بجلالها ،  
 من خلال تكوين ثابت متماثل . ولا يصح أن تصورها  
 بحركة استعراضية للكامرة تمر بالأعمدة .  
 ويمكنك تصعيد التأثير الناتج عن مشاهد تسلق  
 الجبال أو مسابقة السيارات ، أو العرض العسكري ،  
 بوضع الحركة داخل الصورة في خطوط مائلة .  
 ويمكنك أن تعبر عن الرشاقة في انحناءات  
 المتزحلق ودورانه أثناء انزلاقه هابطا من أعلى الجبل ،  
 بحركة كامرة تأخذ شكلا متعنيا في متابعتها لحركته .  
 ويمكنك الحصول على تأثير بعدم التوازن والانحدار  
 وعدم الاستقرار بالنسبة لأي شيء غريب أو عنيف ،  
 باستخدام زوايا هولندية مائلة ، وتكوينات دينامية ،  
 واضاءة درامية ، وتوليف ايقاعي .  
 وعليك أن تتجنب استخدام الزوايا غير العادية أو  
 أي حركة تشتت الانتباه في الخلفية أو اضاءة غريبة مع  
 منظر بسيط يدور فيه حوار هام يتطلب انتباها سمعيا  
 أكثر مما يتطلب انتباها بصريا .  
 وحاول دائما أن تحافظ على وحدة الأسلوب خلال  
 المشهد كله .

## مركز واحد للاهتمام

ONE CENTER OF INTEREST

يجب ألا تحتوي الصورة على أكثر من مركز واحد للاهتمام . ذلك أن وجود أكثر من شخصية أو جسم أو حركة لها نفس الأهمية في منظر واحد ، يجعلها تتنافس فيما بينها في جذب انتباه المشاهد وتؤدي إلى إضعاف تأثير الصورة . وقد تبدو اللقطة التي تحتوى على شخصيتين استثناء من هذه القاعدة ، ولكن ليس الأمر كذلك . ذلك أن ممثلاً واحداً فقط هو الذى يحتل مركز الاهتمام لفترة من الزمن عندما يتكلم ممثلاً أو يقوم بعمل أكثر أهمية . ويمكن إبراز ممثل واحد في لقطة تضمه مع ممثل آخر بوسائل عديدة سبق مناقشتها . فالعين تنجذب للممثل إما بكلامه أو بفعله أو بمعالجة خاصة من ناحية الكامرة أو الإضاءة مثلاً .

إن انتباه المشاهد يجب أن يظل دائماً متجذباً نحو الجزء الهام من المنظر . ولا يعنى هذا ، عدم استمرار

الحدث في المقدمة والخلفية معا ، أو ظهور عدد من الشخصيات أو الاجسام أو حتى مئات منهم في منظر واحد . فالحدث في الخلفية يجب أن يكمل الحدث الذي يجرى في المقدمة ، ويمده بالاطار والجو المناسبين للممثلين الرئيسيين دون الدخول في تنافس معهم من ناحية جذب الانتباه .

وليس من الضروري أن يكون عنصر التكوين الأساسي عبارة عن شخص أو جسم واحد . بل يمكن أن يكون عددا من الأشخاص أو أى مجموعة مترابطة باحكام من الشخصيات أو الاجسام ، بحيث تندمج معا فى وحدة . ومن ثم يمكن لمجموعة من الممثلين أو الأشجار أو المبانى أو طواير من الجنود ، أو سرب من الطائرات ، أو عدة آلات أو ماشايه ذلك . . ان تشكل مركز اهتمام واحد داخل التكوين . والمعالجة التكوينية الجيدة هى التى تبرز الاجزاء الهامة من الصورة . ومن الحالات مايتطلب وجود عدة مراكز اهتمام مبعثرة فى الصورة ، كما فى مناظر المعارك ، والعريضة ، والذعر ، والمصائب ، وغيرها من أحداث تتسم بالعنف وعدم التوازن والاضطراب . ومن الممكن طبعاً أن ينتشر أعضاء المجموعة المترابطة من الممثلين فى كل اتجاه فى منظر من مناظر التجمهر . أو أن تنعرف احدى الطائرات عن بقية السرب مثلاً لتتجه نحو أهداف أرضية مختلفة . . وهكذا .



## وضع مركز الاهتمام :

ليس من المرغوب فيه وضع مركز الاهتمام بحيث يصبح متمركزا في وسط الصورة الا في حالات نادرة .  
وتعتبر حالات تصوير أشكال الصليب أو هوائي الراديو أو التليفزيون أو أى موضوع آخر يتشعب من المركز بالتساوى في كل الاتجاهات ، من هذه الحالات الاستثنائية النادرة . ذلك أنه من الأفضل وضع مركز الاهتمام على الجانب الأيمن من الصورة ، وهو الجانب الأكثر أهمية بالضرورة (١) . غير أن تحويل هذا الكلام الى قاعدة جامدة يؤدي بنا الى رتابة مرئية .

ومن الطرق البسيطة والفعالة في تحديد وضع مركز الاهتمام في جزء أساسى من الصورة ، أن نلجأ الى تقسيم الصورة الى ثلاثة أجزاء متساوية بالطول ثم بالعرض . فتمثل النقاط الأربع التى تلتقى عندها هذه الخطوط نقط قوية من الناحية التكوينية . غير أن الجمود في تطبيق هذه القاعدة يؤدي بنا الى تحديد موضع مراكز الاهتمام بطريقة آلية . ومن ثم تظل دائما في نفس الأماكن من الصورة .

---

(١) العكس صحيح بالنسبة للمساعد العربى وهو ما يراعى بالفعل في تنسيق الصحف - مثلا - حيث يوضع الموضوع الأهم على اليسار .

( المترجم )



وتطبيقا على ما سبق لا يصح مثلا أن يتمركز خط الأفق في الصورة لأنه في هذه الحالة سيقسم الصورة الى نصفين متساويين . ومن ثم يجب أن تشغل السماء ثلث أو ثلثي الصورة ، ولا يصح أن تشغل السماء أحد نصفي الصورة على الإطلاق . وهناك من الحالات ما يقتضي ابتعاد خط الأفق تماما عن الصورة ، كما في اللقطة المأخوذة بزاوية منخفضة في اتجاه عكس السماء ، أو في لقطة من زاوية مرتفعة تنظر فيها الكاميرا الى أسفل . وقد يظهر الأفق في خط رفيع يمتد في نهاية أسفل الصورة إذا كان المطلوب هو تصوير السماء كما في لقطات الغروب .

وبالمثل يجب ألا يتمركز رأسيا عمود الثليفونات أو شجرة أو أي جسم مماثل في الصورة ، والا قسم الصورة الى نصفين متساويين بنفس الطريقة . وكذلك فإن الخط المائل - سفح الجبل مثلا - لا يصح أن يمتد من أحد أركان الصورة الى الركن الآخر المقابل له ، والا قسم الصورة الى نصفين متساويين أيضا . ويفضل وضع الموضوع الأساسي بحيث يولي وجهه الى الداخل نحو مركز الصورة ، مع ترك مساحة أمامه أوسع قليلا من المساحة الموجودة خلفه داخل اطار الصورة ، حتى يصبح أقرب قليلا الى أحد جانبيها .

ويجب أن يتم تقسيم الصورة بحيث توضع داخلها الخطوط البارزة التي تمثلها خطوط الأفق والمباني

والأشجار والأعمدة والنوافذ والابواب واللمبات الكبيرة،  
بطريقة تضمن اجتذاب العين نحو نقطة تكوينية قوية .  
ومن الأفضل تقسيم الصورة الى عدد فردى من الأقسام،  
وعلى الأخص العدد ثلاثة . على أن تختلف مواضع نقاط  
الالتقاء فى كل مرة حتى لا تنتظم مراكز الاهتمام فى  
نفس المواضع من الصورة فى مختلف المناظر .

ولا يصح وضع عناصر التصوير الأساسية فى  
انظام رتيب . ذلك أن كثيرا من المصورين يكتشفون  
ما يعتبرونه ترتيبيا تكوينيا مرضيا ، ويصرون على  
التمسك به فى كل حالة ، مما يؤدي الى تماثل التكوين  
بين حالة وأخرى ، رغم اختلاف مادة الموضوع .

ومن خلال الاختلاف فى وضع خط الأفق ، وتغيير  
وضع مركز الاهتمام ، والتنويع فى حركة الكامرة  
والممثل ، نحصل على تكوينات غير مكررة للمناظر  
المختلفة .

**التركيز على مركز الاهتمام أو تبديله :**

يمكن تركيز اهتمام المشاهد على موضوع معين أو  
تغيير هذا الاهتمام من موضوع الى آخر خلال المشهد عن  
طريق :

- أولا - الوضع ، والحركة ، والحدث ، والصوت .
- ثانيا - الضوء ، ودرجاته ، والألوان .
- ثالثا - ضبط البؤرة .

## أولاً - الوضع والحركة والحدث والصوت :

أن الممثل أو الجسم أو الحدث الهام يجب أن يحتفظ بانتباه المشاهد بوضعه في أكثر مناطق التكوين أهمية ، أو أن يتجه نحو أفضل وضع من أوضاع التكوين خلال تقدم المشهد . وقد يجذب الممثل الانتباه إليه بانعزاله عن بقية الممثلين ، أو أن يتحرك بعيداً عنهم خلال المشهد . وقد يحصل بحركته على تناقض أفضل مع الخلفية . أو أن يقف أو يتقدم إلى الأمام فيزيد ارتفاعه كما يزيد حجمه النسبي داخل الصورة . والحركة المفاجئة في جزء يشغله ممثل لم يتحرك من قبل قد تصدم المشاهد أو تفاجئه ، ومن ثم يحتل الممثل مركز الاهتمام بهذه الحركة . أو أن يؤدي الممثل دوره بعنف كأن يضرب بقبضتيه على المنضدة ، أو يصفع ممثلاً آخر ، أو يرفع سكيناً أو بندقية . وقد يعكس الممثل اتجاه حركته بحيث تتناقض حركته مع حركة الممثلين الآخرين . أو أن يفرض سيادته على المنظر بالتحرك إلى الأمام بحيث يخفى وراء الممثلين الآخرين . ويمكن للممثل الرئيسي أن يسود المنظر من خلال الاستعمال المؤثر للصوت ، كأن يتكلم بصوت مرتفع أو حتى يصبح ، أو أن يسكت الآخرون بحيث يصبح وحده هو المسموع ، أو أن يأتي على لسانه أهم كلمات الحوار من الناحية الدرامية .

## ثانيا - الاضاءة ودرجاتها والألوان :

تتجذب عين المشاهد عادة الى أكثر مناطق الصورة نصوعا في اضاءتها أو أعلاها درجة أو أكثرها ثراء في الألوان . ويمكن استغلال هذه الخاصية للمعين لنجعل الممثل في مركز الاهتمام بارتدائه ملابس أكثر نصوعا أو زاهية اللون ، أو بتمييزه باضاءة أفضل . ونادرا ما نحتاج الى استخدام الصورة الكبيرة لهذا الغرض ، طالما أن الاجسام الصغيرة نسبيا تستطيع أن تجذب الانتباه اذا توافرت لها اضاءة أعلى أو لون أنصع من ألوان الاجسام المحيطة بها . ويرجع ذلك الى التقابل الناتج بينها وبين ما يحيطها من أجسام . فالموضوع الأنصع يبرز للمشاهد وسط الارضية المظلمة . . ومن ثم فمن المهم مراعاة عدم سرقة الممثل أو الجسم الثانوي للانتباه عن غير قصد من خلال هذه المميزات .

ويمكن استخدام حركة الكامرة أو الممثل بحيث ينتقل الممثل الرئيسي الى المنطقة ذات الاضاءة الأنصع ، لزيادة التأكيد الدرامي خلال تقديم المنظر . ومن ثم قد يظل الممثل غير بارز حتى ولو ارتدى ملابس فاصعة أو غنية بالألوانها ، حتى ينتقل الى منطقة الضوء ، ومثل هذه الحركة يجب أن يتم توقيتها بدقة لتتطابق مع معنى الحدث بالنسبة للمشاهد . وتسمح الاضاءة ذات المستويات المتباينة ، بأن يتحرك الممثل من المناطق المظلمة الى المناطق المضيئة . ويمكن الحصول على هذا التأثير في المناظر



الخارجية حيث توجد مساحات تشغلها ظلال فروع  
الأشجار ، أو النباتات ، أو المباني أو غيرها . . . وفي  
المناظر الداخلية نحصل على مناطق مظلمة وأخرى مضيئة  
باصطناع مناطق ضوئية خافتة كما لو كانت صادرة عن  
لمبات أو نوافذ .

### ثالثا - ضبط البؤرة :

من الوسائل الفعالة في اجتذاب عين المشاهد الى  
مركز الاهتمام ضبط بؤرة العدسة بحيث يتم تصوير مادة  
الموضوع الأساسي على مستوى حاد من الموضوع ، بينما  
تكون بقية الصورة ناعمة قليلا . فالعين الانسانية تنشد  
دائما الصورة الحادة وتفضلها على الصورة الناعمة ، أو  
المصورة خارج البؤرة . ومن ثم فإن الممثل أو الجسم  
يكتسب أقصى قدرة على اجتذاب العين اذا كانت صورته  
هي أكثر أجزاء المنظر حدة في الموضوع .

ويقتضى تكنيك التصوير الحديث أن تكون الأجزاء  
الهامة من الموضوع وحدها هي الحادة . ولم يعد عمق  
المجال غير المحدود ضروريا في الصورة السينمائية الا  
نادرا . فاللقطات المتوسطة والقريبة هي التي تبقى  
حادة الموضوع عادة على خلفية غير حادة - نوعا - في  
الأفلام الدرامية . وتزداد نعومة الخلفية بالتدرج كلما



اقتربت الكامرة أكثر لتصوير لقطات أقرب . ومثل  
هذا التنعيم التدريجي للمخلفية يصعب ادراكه اذا كان  
الحدث المعروض في المقدمة من الجاذبية بدرجة كافية  
للاحتفاظ بانتباه المشاهدين .

ان اتجاه حركة عين المشاهد وهو يتفحص الصورة بحثا عن المعنى تمثل أحد الاهتمامات الرئيسية التي لابد أن يضمها المصور (والمخرج السينمائي) في اعتباره جيدا ، وقد أجرت هيئات اعلائية وأخرى عسكرية اختبارات كثيرة لدراسة هذه الظاهرة المهمة ، واستخدموا في كثير منها أجهزة بصرية معقدة لقياس حركة العين . ذلك أن المعلنين يبحثون عن طريقة أكيدة لتوجيه نظر القارئ الى الانتاج المعلن عنه . كما أن مصممي القوات الجوية يهتمون أن يجدوا أفضل وضع عملي لأجهزة الطيران التي تحملها النفاثة الحاربة ، أو كإسولة الفضاء . .

ولا يتصب اهتمام المصور (والمخرج) على حركة العين داخل الصورة وحدها لكن الأهم أن يضع في اعتباره أيضا الحركة الناتجة عن الانتقال من صورة الى أخرى . ونضرب مثلا على ذلك حركة عين المشاهد في متابعتها لمجموعة من اللقطات القريبة المتتالية لاثنتين من الممثلين ،

حيث نجدها تتجه من أحدهما إلى الآخر ، ذهابا وإيابا .  
ويحدد اتجاه حركة العين فيما بينها ، وضع الممثلين في  
الصورة ، أي ارتفاعهما النسبي ، وما إذا كانت نظرات  
كل منهما إلى الآخر على نفس المستوى أو إلى أعلى أو إلى  
أسفل .

ولهذا السبب لا بد من توفير الوضع الصحيح للممثل  
داخل الصورة والاتجاه السليم لوجهه نظره في اللقطات  
التدريية . فالوضع المناسب يحدد المكان المناسب لعين  
الممثل في الصورة . واتجاه نظره يحدد مسارها خارج  
الشاشة نحو الممثل المقابل ، الذي سيظهر بدوره على  
الجانب الآخر من الصورة ينظر في الاتجاه العكسي  
المقابل له . ومن ثم تبقى عين المشاهد على مستوى معين ،  
أو تنظر إلى أعلى أو إلى أسفل إذا كان أحد الممثلين أعلى  
من الآخر . وتتجه ذهابا وإيابا مع كل قطع . وإذا لم  
يتوفر الوضع المناسب للممثل في الصورة فسيؤدي ذلك  
إلى تضارب اتجاهات نظر المشاهد ، ويصيبه الارتباك في  
الحال .

وتراعى نفس الشروط في اللقطات العامة المتنوعة  
بلقطات قريبة ، حيث يتم توجيه المشاهد إلى مركز  
الأهمية في اللقطة العامة ، ثم تقدم نفس المنطقة لنفس  
الجزء من الصورة تقريبا في اللقطة القريبة التالية ، والا  
أخذت عين المشاهد في البعث من جديد عن مركز الأهمية  
سرة أخرى . ويمكن اختبار صحة وضع العين بسهولة على

المأقولا (آلة التوليف) أو بآية وسيلة أخرى من وسائل التوليف التي تسمح بوضع علامات على الفلم بالقلم الشمع ، حيث توضع العلامة على الجزء الخاص من الصورة التي تنجذب اليه العين ، ويتمثل في مركز الاهمية أو في المكان الذي ينظر اليه الممثل . ثم يدار القلم الى اللقطة التالية وتوضع علامة مماثلة . اذا كانت مجموعة المناظر ذات تكوين سليم ، تجد أن العين تتجه تقريبا الى نفس المنطقة ، أو انها تتجه نحو الجزء المقصود من الصورة في اللقطة التالية ، أو تأخذ في الحركة ذهابا وإيابا كما في حالة اللقطات المتتالية التي تضم لقطات قريبة لاثنين من الممثلين .

وبينما يجب أن تظل حركة العين ناعمة ومنتظمة في معظم الاحوال ، هناك من الحالات ما يفرض على مركز الجاذبية أن يقفز فجأة من مكان الى آخر بطريقة خشنة ، مثل اندلاع نشاط مفاجيء ، أو ظهور تطور جديد في القصة ، أو حركة مفاجئة من جانب الممثل . ذلك أن مثل هذه الامور تدفع العين الى تغيير اتجاهها بحددة الى منطقة جديدة من الصورة . ولا بد أن نلجأ الى هذه الحيلة اذا كان المطلوب احداث صدمة للمشاهد ودفعه الى تحويل اتجاه نظره الى ممثل أو جسم أو حدث في جزء آخر من الشاشة .

ومن ثم كان من الحكمة - عند اللجوء الى استخدام هذه الحيلة - أن نخدع المشاهد بدفعه الى النظر في اتجاه



منطقة معينة واقتناعه بأنها المكان المطلوب مراقبته ثم  
تكشف بقطع مفاجيء عن الحدث في مكان آخر .

وتزداد أهمية تحديد اتجاه العين مع استعمال  
الشاشة العريضة . وتقل قيمتها في حالة استعمال  
الثيفزيون أو الشاشة الصغيرة لآلة عرض ١٦ مم ، حيث  
تحيط العين بكل المساحة طوال الوقت . ولكن لما كانت  
شاشات أفلام ١٦ مم قد أصبحت أكبر حجما وأصبحت  
أفلامها تعرض على جمهور واسع فإن قيمة تحديد حركة  
العين تزداد أهمية . وقد يبدو هذا المطلب شيئا جديدا  
أو نادرة علمية بالنسبة للبعض ، لكنه يستحق عناية  
أكبر مما يتلقاه عادة من جانب المصور والمخرج .

وتتسع المناظر أو تضيق وفقا لما تحويه من صور  
ذات أحجام مختلفة منها ما هو ذو أحجام صغيرة : كما في  
اللقطات العامة ، ومنها ما هو ذو أحجام كبيرة : كما في  
اللقطات القريبة . وتكيف العين نفسها مع تزايد  
اتساع المناظر أو ضيقها أو تقابلها أو تكرارها من ناحية  
الحجم . وعندما يكون الانتقال ناعما بين اللقطات سواء  
من ناحية الحجم أو الزاوية ، لا يصيب العين تأثير القطع  
المفاجيء . لكنه يصيبها عندما نقدم اللقطات القريبة  
في خليط من الاحجام بدلا من تقديمها في أزواج من  
اللقطات القريبة المترابطة . ويتم هذا الترابط بينها  
بوضعها في سلسلة من اللقطات بزوايا متقابلة أو في  
سلسلة من اللقطات المتساوية في الحجم . أما صور





(١٤) تستخدم الإعداد الكارديّة • وعلى الأخص العدد ثلاثة منها ، للحصول على توازن غير تقليدي يتضمن مركز أهمية واحد فقط ، كالفتاة في هذه الفتحة التي وضعت في مستوى أقل ارتفاعاً وإضاءة أفضل من الممثلين الآخرين •



(١٥) تسود الفتحة هذا المنظر لأنها الأقوى بالتكوين حيث أنها أقل ارتفاعاً وتقع على اليمين وتواجه الكاميرا نوعاً •



(١٦) تمثل السيدة مركز الأهمية في هذا التوازن غير التقليدي في لقطه لائتين . لأنها على اليمين . بزاوية الفصل بالنسبة للكامرة . واضاءة الفصل . كما أن اتجاه نظر الرجل نحوها يوجه إليها نظر المشاهد .



(١٧) من السهل الحصول على توازن غير تقليدي بعدد قردى من الشخصيات أو من أي عناصر أخرى من عناصر التصوير . وفي هذه الصورة رغم أن البحارين هما اللذان يوجهان الفواصة القذرية . فإن الضابط الواقف بينهما يمثل بوضوح مركز القيادة . لأنه يسيطر التكوين المتكسب . ويزداد التأثير قوة بارتداد الضابط ملابس بضاء تشيخ عاملا آخر من عوامل الجاذبية من الناحية التصويرية .





(١٨) في متحف الاضطراب . أو القهر . أو الكوارث أو أي  
الحالات الأخرى غريبة ، يمكن استخدامها عدة مرات متتالية من مرآة  
الاستخدام ، على غرار الناس الذين يتصرفون في اتجاهات مختلفة .



(١٩) بعكس وضع العمل في التلطات الدورية باختلاف وضع  
الاستاء الأخرى المتوازنة معه داخل الإطار . والتسويح المرتفعة على  
اليمين تجعل رأس الفتاة يبدو متقلبا على يسار الكاميرا .

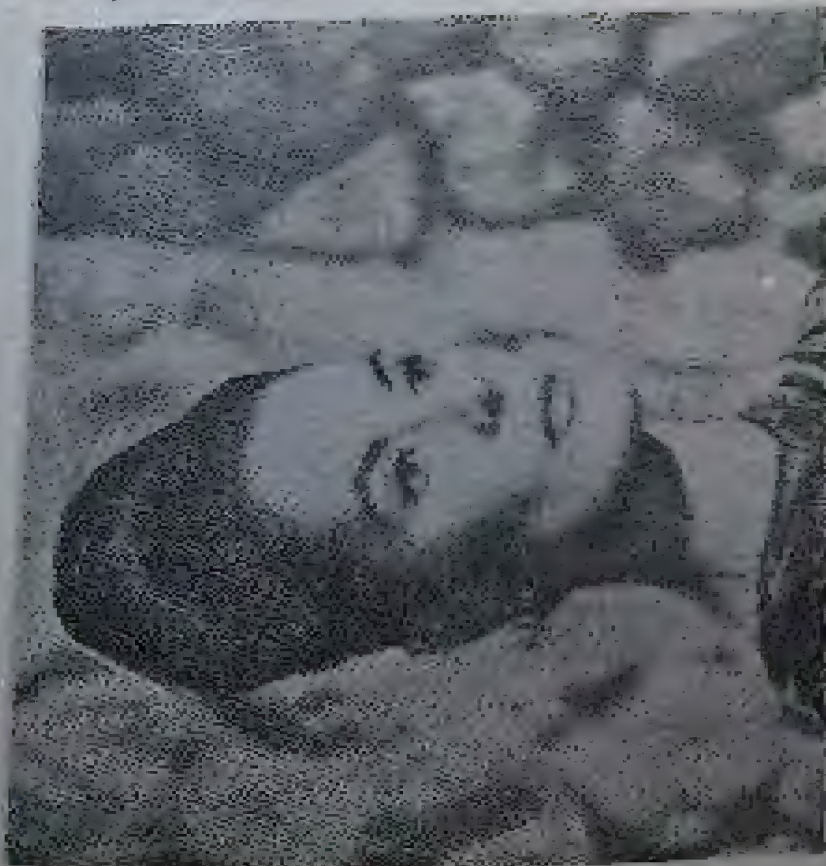


(٢٠) يحتل العمل الجالس مركز الأهمية في هذا النظر الذي يتميز ببساطة التكوين ورافوية التصوير الفعالة والاعتماد الجيد . ذلك ان وضعه في الصورة بالاقبال الى خلف التكوين والاعتماد تعمل معا على جذب انتباه المشاهد نحوه . وهذا يخلق من تعدد العمل الوتلف على اليسار انه يلفت بزاوية موكيا وجهه بعيدا عن الكاميرا . كما ان الاضاءة الساطقة عليه تخلق



من الممكن ان نجعل احد الشخصيات بسود المجموعة يبرزه قائما بينما  
بقى الآخرون جالسين .





(٢٢٢) عند تصوير لاهوتين أمريكيتين، كل واحدة تعمل شخصية في مواجهة الأخرى. يجب أن تكون الماثلتان متماثلتين في الحجم ، وتكون زاوية الكاميرا لكل منهما في مقابل الأخرى حتى تبدو النظرات المتبادلة بين الشخصيتين على شكل واحد





٢٣٦  
 تطلق النار على نفسها ، لطف عبيد المشاة ، وفتيات حريمهم بينهنما دهايا وراياها بالسيارات لكافة خط النار .  
 المصورون في



(٣٤) إذا قابل المشاهد صائين السلسلة من الصور إيجاد أن عينا تصويرها إلى ترتيب السلسلة اليسرى إلى الثالثة بين كل زوج منها ،  
 بينما لا يشعر بذلك بالنسبة للسلسلة اليمنى . بل يشعر بالارتباك ، السبب أن حركة العين بين كل زوج من سلسلة الصور اليسرى تأخذ  
 مسارها الصحيح اعتمادا على التكوين الصحيح ( للعجم والزوايا ، واتجاه نظرة الفصل ) الأمر الذي لم يتوفر بالنسبة للسلسلة اليمنى .

## وضع الصورة

### IMAGE PLACEMENT

نقصد بوضع الصورة تعيين المكان المناسب لمادة الموضوع داخل الصورة ، أو بمعنى آخر ترتيب الصورة . وهناك الكثير من المناظر التي تتضمن حركة ممثل أو حركة كامرة مما يتطلب لاحدهما أو كليهما معا عملية تكوين مستمرة على طول استمرار الحدث . وفي حالة وجود شخصية متحركة يراعى أن تكون المسافة الممتدة أمامها أكبر قليلا من المسافة الممتدة خلفها . وبالنسبة لأوضاع التصوير الثابت تكون المسافة الممتدة في اتجاه نظر الشخصية هي الأكبر قليلا .

ومما يضعه المصور والمخرج في الاعتبار : كمية الفراغ العلوي للصورة ، المحصورة بين قمة رؤوس الممثلين وخط الصورة العلوي ، فهي تختلف باختلاف تجميعات الممثلين ، وتنوعية الخلفية ، وتشكيل الكتل التكوينية في أعلى الصورة . إذا كان هذا الفراغ العلوي كبيرا حيث يحتل الممثلون موقعا منخفضا جدا داخل



الصورة على خلفية مسطحة ، فمن الأفضل أن يمتد فرع شجرة مثلا مخترقا أعلى الصورة . وعموماً فإن الفراغ العلوي الكبير للصورة يبدو معه قاع الصورة ثقيلًا . أما الفراغ العلوي الضئيل فتبدو معه الصورة مزدحمة .

ومما يجب مراعاته أيضا عدم تماس الممثلين مع الإطار الخارجي للصورة بالوقوف أو بالجلوس مثلا على الخط السفلي للصورة تماما أو أن يميلوا أو يصطفوا في محاذاة دقيقة لجانبى الصورة . كما يجب مراعاة عدم مرور الخط السفلي لإطار الصورة عند مفاصل الممثل حتى لا يقطعها : عند الركبة ، أو الخصر ، أو المرفقين ، أو الكتفين . . ومن ثم يجب أن يتم وضع الممثلين وعلى الأخص فى اللقطات القريبة بحيث يمر خط الإطار داخل نطاق المسافة الواقعة بين مفصل وآخر من مفاصل الجسم . ويجب العناية فى اللقطات المتحركة بحيث يصبح الممثل أو الممثلون عندما يأخذون وضعهم الرئيسى فى تكوين مماثل لنفس التكوين المستخدم فى اللقطات الثابتة .

والعناية بترتيب الصورة فى اللقطات المتحركة - حيث يتغير حجم صورة الممثل خلال اللقطة - لها نفس أهمية التكوين فى اللقطات الثابتة . فالممثل أو الجسم أو الحدث الأكثر أهمية ، يوضع عادة على الجانب



الأيمن (١) . وإذا كان من المطلوب وضع الممثل الأساسى على اليسار فيجب أن تتوافر له معالجة تكوينية مميزة بإضاءة أفضل أو أن يأخذ جسمه الوضع الأفضل من ناحية الزاوية ، أو أن يتناقض تناقضا قويا مع الخلفية أو ينفصل عنها أو شيء من هذا القبيل مما يؤكد وجوده . وفى النقطة ذات التكوين المتماثل لاثنتين من الممثلين يحتل كل منهما مركز الأهمية عندما يأتى دوره فى الكلام . وإذا كان المطلوب مفاجأة الجمهور أو صدمه فيمكن أن يتم ذلك بدخول ممثل جديد فجأة من اليسار ، مما يدفع المتفرج الى تغيير انتباهه فجأة من اليمين الى اليسار . ومن ثم يمكن أن يهجم الشرير على البطل من يسار الصورة أو أن يظهر جسم أو حدث مهم فى شمال الصورة فجأة - من خلال حركته الذاتية أو من خلال حركة الكامرة - لجذب الانتباه . ويكون ذلك التأثير أكثر نجاحا اذا تم بعد فترة سكون مؤقتة للحدث حتى يؤخذ المشاهد على غرة .

ومما يجب مراعاته أيضا أن نجعل الخطوط الأساسية

(١) مسألة الأهمية بالنسبة للجانب الأيمن على الجانب الأيسر للصورة ترجع الى أن حركة العين فى اللغات اللاتينية والجرمانية تنبج من اليسار الى اليمين ، فيصبح اليمين هو الأكثر جاذبية للعين ، ومن ثم يوضع فيه الموضوع الأكثر أهمية . وإذا كان الأمر كذلك فالقاعدة تطبق معكوسة بالنسبة لقراء اللغة العربية .

( المترجم )

في الصورة تتلأش تدريجيا نحو اليمين لتوجيه عين  
المشاهد الى مركز الأهمية وتأكيد حركتها نحو هذا الاتجاه .  
ولما كانت العين تنجذب ناحية اليمين حيث يجب  
وضع مركز الأهمية ، فإن وضع الكتل الضخمة على يمين  
الصورة يفقد الصورة توازنها ، ولكن من الممكن ان يقف  
الممثل المهم على اليمين وينظر الى قمة جبل ضخمة على  
اليسار . وإذا انعكست الصورة فمن المحتمل أن « يضرب »  
الممثل على الشمال ويغطي الجبل على التكوين تماما ، ومن  
ثم يجب على المصور والمخرج أن يعي كل منهما مزايا  
الأوضاع المختلفة داخل الصورة ، حتى يمكنه الافادة من  
عوامل التأكيد الدرامي أقصى افادة ممكنة .

## حجم الصورة

### IMAGE SIZE

يتعرف المشاهد على حجم جسم ما غير معروف في الصورة بمقابلته بجسم معروف الحجم أو بمقارنته بالخلفية أو بمظهره بالنسبة للصورة . ويستمد المشاهد من خبرته السابقة مقياساً ذهنياً يقدر به الحجم النسبي للأشكال أو الأجسام المعروفة الموضوعة على مسافات مختلفة من العدسة وليس له من وسيلة لتقدير حجم أجسام غير معروفة بدون مفتاح يتمثل في المقابلة بينه وبين جسم معروف . أو بالعلاقة القائمة بينه وبين الخلفية المعروفة الأبعاد .

وكثيراً ما تلجأ في الأفلام الروائية إلى التحايل لأظهار الممثل الرئيسي أطول من حقيقته حيث ينظر إلى أسفل نحو الممثلين الآخرين من مستوى أكثر ارتفاعاً . ويتم ذلك بمهارة ، وعلى الأخص في اللقطات المتوسطة والقريبة ، بوقوف الممثل فوق كتلة ما ، أو بوضعه أمام

الآخرين مع امالة زاوية الكامرة حتى يبدو أطول منهم .  
ويمكن لمهندس المناظر في الأفلام الروائية أن يصمم  
المناظر بحيث تتلاقى في العمق مما يخلق منظورا خاصا  
يسمح بظهور الممثل ذي الحجم الطبيعي في المقدمة والممثل  
ذي الحجم الضئيل أو حتى القزم في المؤخرة دون أن يظهر  
الفارق بينهما . ان العين تنخدع بسهولة بالحجم الظاهر  
للأشياء . ومن ثم يمكن التحريف أو المبالغة في الحجم  
النسبي للأشياء كما هو الحال بالنسبة للمسافة ، والمنظور  
أيضا .

أما بالنسبة للأفلام غير الروائية ، فالمتبع عادة على  
عكس ما سبق ذكره ، حيث يجب تحاشي أى نوع من  
التزوير ، ويراعى ظهور الحجم الحقيقي للأشياء . ومن  
ثم يجب تصوير الأدوات ، والمعدات ، والآلات مع العامل  
الذى يستخدمها للكشف عن الحجم النسبي لها . وإذا تم  
تصوير مثل هذه الأشياء في لقطات قريبة على خلفية  
ملساء فيجب أن ترتبط بأجسام لها أحجام معروفة ، أو  
أن ترى يدا تدخل الصورة ، وإذا كان من الصعب تحقيق  
ذلك فلا بد من وضعها أمام خلفية ذات أبعاد مألوفة .

وبغض النظر عن الحجم الحقيقي للأشياء ، فالصور  
التي تملأ الاطار تعتبر أجسامها أكبر من أجسام الصور  
التي تكون صغيرة نسبيا داخل الاطار بحيث تلمس  
حوافه ، كما يمكن أن يبدو الجسم الضخم صغيرا اذا تم  
تصويره بحيث تمتد حوله مساحة واسعة من الفراغ .



ويبدو الجبل شامخا اذا تم وضعه عاليا في الصورة بحيث يظهر جزء صغير من السماء فوقه ، وتبدو مجموعة صغيرة نسبيا من الناس أو الأشياء أو الآلات أكبر من حجمها اذا ملأت الصورة حتى تجاوزت حدودها ، مما يوحي بوجود وحدات أخرى أكثر خارج الصورة . ان رؤية جزء ضئيل دون الالمام بالكل لدوائر كهربائية مثلا أو تروس آلات ، يترك انطباعا بأنها كبيرة جدا أو أنها من التعقيد بحيث لا يمكن الاحاطة بها كلية دفعة واحدة . والتصوير من زاوية عالية لمجموعة صغيرة من العاملين أثناء عملهم بحيث يملأون مساحة الصورة ، يوحي بوجود مؤسسة ضخمة . ويمكن الحصول على نفس التأثير بعدد محدود من الآلات أو أجهزة العقل الالكترونى أو رفوف الملفات أو غيرها .

ويمكن تصوير شخص أو جسم ما بحيث يبدو أطول من حقيقته بآماله زاوية الكامرة الى أعلى ، وخاصة اذا احتوت الصورة خطوطا رأسية متوازية تميل الى التقارب فى أعلاها . وتصوير مبنى طويل من زاوية منخفضة بعدسة واسعة يجعل المبنى يبدو أطول من حقيقته . واللقطة الذاتية لشخص بزاوية منخفضة من وجهة نظر طفل ، بحيث يملأ هذا الشخص الصورة ، تمطينا نفس التأثير .

وتؤدى الجوانب النفسية الناتجة عن اختيار الحجم

المناسب للأجسام في الصورة واختيار الزاوية التي  
تصور منها الى استجابة انفعالية لدى المشاهد اقوى مما  
ينتج عن ظهورها دون مراعاة لاختيار الحجم والزاوية .  
ان اللقطة العامة جدا التي تنظر فيها الكامرة الى اسفل  
من زاوية عالية على مجموعة صغيرة من الرواد يشقون  
طريقهم بصعوبة وسط مساحة واسعة من الارض الوعرة  
تجسم لنا ما يعانونه من صعب على امتداد طريق طويل  
شاق . وتميل بعض الافلام الى المبالغة في استخدام مثل  
هذه اللقطات العامة جدا أو القريبة جدا . وهي لا تميل  
اليها من اجل التنويع البصري وحده وانما لدفع المشاهد  
الى مزيد من الاندماج في القصة باثارة العواطف . وقد  
يلجأ صانعو الافلام غير الروائية كذلك الى استخدام مثل  
هذه اللقطات للحصول على تأثيرات درامية .

## التكوين المتكامل وزوايا الكامرة

INTEGRATE COMPOSITION & CAMERA ANGLES

يجب ان يتم تكوين الصورة من خلال وجهة نظر محددة في الذهن . فالتكوين المثالي من زاوية معينة قد يبدو فقيرا جدا عندما ينظر اليه من زاوية عكسية . وتمثل هذه الناحية صعوبة خاصة بالنسبة للصور المتحركة حيث يتضمن المشهد - أو أية مجموعة من اللقطات - تصوير المنظر من زوايا عديدة . ومن ثم يجب أن يتحقق التكامل بين التكوين وزوايا الكامرة معا ، بحيث يأخذ الممثلون - كما تأخذ بقية العناصر الصورة - التكوين المناسب طوال حركة الكامرة خلال مواصلتها تصوير اللقطات المختلفة التي يتكون منها المشهد .

وعلى وجه العموم نجد أن التكوين الجيد للمقطة هامة يتسلاهم تماما مع اللقطات الاقرب اذا لم تتوفر أوضاع الكامرة بشكل حاد فيما بينها . ولا تحتاج حركة الكامرة نحو الموضوع أو حوله الى تغيير العلاقة بين الممثل والخلفية

إذا كان تصميم كل لقطات المشهد قد تم من قبل بعناية  
أثناء التجارب «البروفات» • ولاشك أن حركة الممثل أو  
حركة الكاميرا أو حركتهما معا لها أهمية كبيرة في تحقيق  
التكامل بين التكوين وزوايا الكاميرا معا • ذلك أن هذه  
الحركة قد تكون مصدر قوة للتكوين أو تكون سببا في  
إضعافه •

وقد يتحول التكوين الثابت الممتاز الى فوضى عندما  
يتحرك الممثل أو تتحرك الكاميرا أثناء استمرار الحدث،  
أو عندما تتغير العلاقة بين الممثل والخلفية تغييرا حادا  
عند الانتقال من منظر الى آخر • ومن ناحية أخرى ، فإن  
الممثل أو الكاميرا أو هما معا قد يتحركان بانسجام خلال  
تقديم الحدث ، إذا كانت عملية التكوين تتم بصفة  
مستمرة ، وتتم مراجعة العلاقة بين الممثل والخلفية  
باستمرار لمواجهة كل ما ينشأ من مشكلات تكوينية •  
ولاشك أن مثل هذا التخطيط للحركة يتعاشى تحريك  
الممثلين داخل حدود المناطق التصويرية المرحجة ويتم  
تحديد وضعهم بدقة ، وعلى الأخص عندما تتحرك الكاميرا  
نحو الموضوع للحصول على لقطات متوسطة أو قريبة •

وليس من الصعب الحفاظ على مستوى عملية التكوين  
المستمرة التي توفر الاطار المناسب للممثلين أثناء  
حركاتهم طوال المشهد • وإن كانت هذه العملية تتطلب  
اليقظة الدائمة لمراعاة توفير الأوضاع المناسبة للممثلين



في كل وقت وضمان سلامة العلاقة بين الممثل والحلقة  
من الناحية التصويرية ، وجودة التكوين بالنسبة للوقوفات  
في الأوضاع الأساسية على وجه الخصوص . ويمكن  
تحقيق ذلك بصورة متقنة اذا تم من البداية تحديد  
الوضع الأساسي لكل ممثل بحيث يتحقق فيه التكوين  
السليم للحصول على أفضل تأثير صوري ممكن . ثم تجرى  
حركة الممثلين بعد ذلك بين الأوضاع الأساسية .

المنظور هو مظهر الأشياء كما يتحدد من خلال أوضاعها والمسافات النسبية فيما بينها ، أو هو مظهر الأشياء كما تبدو متأثرة بحالات الجو الطبيعي المحيط بها .

ومن ثم يوجد نوعان من المنظور هما : الخطي .  
والهوائي .

### المنظور الخطي :

يؤدي المنظور الخطي الى تقارب الخطوط المتوازية تدريجيا نحو زاوية ما بالنسبة للمشاهد . فالخطوط الأفقية المتوازية مثل خطوط السكك الحديدية تبدو كما لو كانت تلتقي عند نقطة بعيدة في الأفق . والخطوط الرأسية المتوازية ، مثل جانبي بناء طويل ، تبدو كما لو كانت تتقارب من بعضها عندما ينظر اليها المشاهد

الى أعلى أو الى أسفل . والوهيم الناتج عن المنظور الخطي الهندسي يساعد المشاهد على تحديد بعد الجسم المعروف الحجم . كما أن التقارب التدريجي بين الخطوط - الناتج عن تساؤل حجم الاشكال أو الاجسام كلما زاد بعدها - يؤدي الى الاحساس بعمق الصورة وتماسكها .

### المنظور الهوائي :

يتمثل المنظور الهوائي في الخفوت التدريجي للضوء وتزايد نعومة الاجسام البعيدة ، وهو ما ينتج عن الضباب الخفيف المنتشر في الجو . وطالما أن حالات الطقس عموماً تؤثر على المنظور الهوائي حتى في الايام الصحوه . فان مظهر الاجسام البعيدة تحكمه حالة الجو المتاحة أثناء النظر اليها بالعين المجردة أو من خلال عدسات الكامرة .

### كيف تضاعف من تأثير المنظور :

من الممكن مضاعفة الاحساس بالمنظور عن طريق الاستخدام الفني لوضع الاشياء أو استغلال امكانيات الكامرة أو هما معا . ويتم ذلك بمراعاة مايلي :

عليك باختيار زوايا الكامرة التي تصور أكبر عدد من مستويات أو وجوه الموضوع . صور من زاوية وأخرى حتى يمكنك تغطية كل من واجهة الجسم وجوانبه وأعلاه واسفله للحصول على أقوى تكوين ممكن .

وعليك بالتوفيق بين اختيار زاوية الكامرة والبعد  
البؤري للعدسة للحصول على أكبر تقارب تدريجي بين  
الخطوط دون تشويه الصورة . ويمكن اختيار اقصر  
العدسات في بعدها البؤري (وليس من الضروري ان  
تكون عدسة واسعة ) للحصول على منظور خطي واقعي  
تؤدي خطوطه المتلاقية الى توجيه عين المشاهد الى نهايات  
بعيدة في المنظر . وتستخدم العدسات الواسعة للحصول  
على تأثيرات خاصة فقط عندما ترغب في الحصول على  
تقارب تدريجي بين الخطوط أكثر من المعتاد .

ضع الممثلين والاكسسوار والاثاث وغيره من اشياء  
بحيث تتداخل الأجسام - نوعا ما - في بعضها . ذلك أن  
التداخل يكشف عن العلاقات المكانية فيما بينهما بصورة  
بسيطة وفعالة . والاشكال او الاجسام المعزولة يصعب  
معرفة بعدها عن الكامرة . وان كان من الممكن معرفة  
بعدها على اساس معرفة احجامها . ولما كان من الصعب  
تقدير احجام الاشكال غير المعتادة ، عليك ان تضع الاجسام  
غير معروفة الحجم خلف الاجسام الاخرى - بحيث تتداخل  
معها - حتى لا تترك أية ريبة في ذهن المشاهد عن أيهما  
الاقرب الى الكامرة .

عليك بتحريك الممثلين او الكامرة او هما معا بحيث  
تغنى مرة وتكشف اخرى عن الممثلين او الاجسام او  
تقطع الاثاث الاخرى داخل الديكور . ومن الافضل ان



يتحرك الممثلون بين غيرهم من الممثلين على ان يتحركوا  
اسامهم . او ان يتحرك الممثلون بين قطع الاثاث او  
خلفها . وكذلك الحال بالنسبة لاهمدة المصاييح والمكاتب  
وغيرها من اجسام ، بحيث يختفى الممثل جزئيا على فترات  
منقطعة خلال مسيرته من مكان الى آخر داخل الديكور .

وعليك ان تحرك الكامرة بحيث تصور من خلال  
الاجسام الامامية او مارة بها . وذلك عند متابعة الكامرة  
للممثلين او في حركتها حول الديكور . وتداخل الاجسام  
في هذه الحالة يؤدي الى منظور متحرك تتنوع فيه حركة  
الاجسام الموجودة على مسافات مختلفة من العدسة ، مما  
يكشف للمشاهد عن وضع وبعد مختلف الممثلين والاجسام  
داخل الديكور .

ويفضل ان تتجه حركة الممثلين او العربات نحو  
الكامرة او بعيدة عنها ، على ان تتجه في خط مستقيم  
بعرض الشاشة . ذلك ان الصورة التي تتضاءل او تتزايد  
في حجمها خلال حركتها تخلق شعورا بالعمق المكاني  
وطول المسافة . اما الصورة التي تمر بعرض الشاشة  
فانها تقلل على حجمها خلال حركتها . واذا كان من  
الضروري ان يمر الممثل او تمر العربة بعرض الشاشة ،  
فحاول ان تحيل بزاوية الكامرة قليلا . حاول الحصول  
دائما على تغيير في حجم الصورة - ولو قليلا - مع خلال  
تقدم او تراجع الممثل او الجسم المتحرك عندما يمر عبر  
الصورة .

وتجنب التصوير في ضوء مسطح سواء كان  
التصوير داخليا أو خارجيا . فالإضاءة الخالية من الظلال  
تؤدي الى تسطيح المجال ، وفقدان الأجسام ملمسها .  
كما تمنع عزل الأشكال والأجسام عن بعضها . ومن ثم  
يجب أن تستخدم إضاءة جانبية أو أية إضاءة أخرى  
توفر مساحة من الظلال تضيء الأبعاد الثلاثة على الأشكال  
والديكور .

وعند إضاءة المنظر الداخلي يجب مراعاة توفير  
سلسلة من مستويات الإضاءة المتباينة في الصورة عن  
طريق درجات مختلفة من النور والظل . وتضمن مثل  
هذه الإضاءة المتنوعة جودة الصورة من مقدمتها الى  
خلفيتها بالنسبة للممثلين والديكور معا . وفي التصوير  
الخارجي ، حاول أن تكون الخلفية أكثر إضاءة للحصول  
على امتداد أكبر للمنظور . ويمكن الحصول على نفس  
التأثير في التصوير الداخلي برفع إضاءة الخلفية قليلا  
لدفع عين المشاهد الى النظر بعيدا داخل الديكور .

## الخلفية

### BACKGROUND

يتحمل منتجو الافلام الروائية نقل العاملين بالفلم والمعدات اللازمة لمسافات بعيدة قد تمتد آلاف الأميال من أجل توفير خلفية لأحداث قصة الفلم . وتلجأ الافلام الدرامية الطويلة الى استخدام خلفيات داخلية وخارجية للأفادة منها في تدعيم سرد القصة .

ومن الملاحظ أن مصوري الافلام غير الروائية لا يهتمون غالبا بمراعاة الافادة الكافية من الخلفيات أثناء عملهم . وكثيرا ما يعتمدون التخلص منها أو يسيئون استخدامها . ونضرب مثلا على ذلك تجاهلهم المتكرر للخلفيات داخل المصانع بقصد تجنب مشكلات الاضواء أو الصوت . ويرجع السبب في اساءة استخدام الخلفيات في الأماكن الخارجية الى عدم فهم المخرج أو المصور لأهمية الخلفية في تدعيم الممثلين وتقوية الحدث .

وعلى قدر الامكان ، يجب أن يتوفر للخلفية علاقة وثيقة بالحدث حتى تسهم في اضفاء الحيوية والاصالة

والواقعية على القصة - فالموضوعات الصناعية يمكن أن تدور على خلفية من الآلات ، والموضوعات الريفية على خلفية من المزارع ، وتدور أفلام الطيران على خلفية تصور الحركة داخل المطار . ويجب أن يتم اختيار زاوية الكامرة وتحديد الحركة داخل الصورة بحيث يتحرك الممثلون أمام خلفية تكشف عن طابعها الخاص ، سواء كانت حقل يثرب أو مصنعا للصلب أو حديقة ملاهى ، أو تعبر عن نظام التجميع فى العمل ، أو تصور محصولا للقمح . وبذلك يتم الربط بين الحدث فى المقدمة وما يجرى فى الخلفية . ونحصل على مجال أوسع من الرؤية . ونضيف عناصر تصويرية مهمة . ونخلق الشعور بوجودنا هنا فى هذا المكان .

ان الافلام التسجيلية التى يتم تصويرها فى الاماكن الواقعية ترتفع نسبة فاعليتها يقدر ماتوفره من عناية فى اختيار الخلفية المناسبة وايرازها . والخلفية الجيدة هى التى تذكر المتفرج على الدوام بأن القصة تدور فوق صفحة المياه مثلا أو داخل مصنع للصلب أو معمل للطاقة النووية .

والخلفية فى المناظر الداخلية لها نفس أهميتها فى المناظر الخارجية ومن ثم يجب أن تختار بدقة . ونضرب مثلا على عدم الدقة مشهد انتاج صناعى يستخدم فيه الصوت مع الصورة على خلفية غير مميزة . ان معالجة من هذا النوع تؤدي الى اضعاف القصة بدلا من تدعيمها .



وفي هذه الحالة يفقد المشاهد التماس المعنى الحقيقي للمكان . ولا يكفي تصوير اللقطات الأساسية العامة للمكان الطبيعي ، ثم نعود الى خلفيات مسطحة في وسط القصة لمجرد أنه من السهل استخدامها . ذلك أن مثل هذه المناظر يمكن تصويرها في أي مكان . . ولا حاجة لنا إذن بالسفر الى المكان الطبيعي وتكاليفه الباهظة ، ونكتفي بالتصوير على خلفية من الحوائط أو الأشجار والسماء .

قد يتطلب الامر أحيانا عزل الممثلين على خلفية من السماء أو خلفية أخرى غير مميزة ، اذا كان المطلوب التركيز على الحدث أو الحوار مع عدم وجود أي عناصر مشتتة للانتباه . وتتزايد أهمية هذه الحالة كلما اقتربت الكاميرا أكثر وكان المطلوب من الجمهور انتباها كاملا لمجموعة صغيرة من الممثلين أو ممثل واحد . فالخلفية لا تكون على الاطلاق أكثر أهمية من حركة الممثل أو الحوار ، والا سرقت الانتباه وأفسدت العرض . ويجب أن تتوازن مع المقدمة بأن تظل خلف الحدث . ولا تفرض نفسها عنوة على الممثلين أو الحدث في المقدمة ، أو تشتت انتباه الجمهور بأي شكل من الاشكال سواء بالحركة أو اللون أو غيرها .

ولا بد من وضع الممثلين بحيث يبدو الفصل واضحا بين الخلفية وما يجري في المقدمة . فالشكل أو الجسم المتماثل مع الخلفية في اللون أو درجة الاضاءة بحيث

يستخرج بها يؤدي الى تسطيح الصورة . ولاشك أن عملية  
الفصل بين عناصر الصورة بالمؤثرات الضوئية عن طريق  
تباين درجات الضوء أو تمييز اللون ، تمثل عاملاً مساعداً  
مهماً - وعلى الأخص في اللقطات القريبة - حيث يجب  
تمييز رأس الممثل عن خلفية الصورة . ويتحرك  
الكامرة بصفة بوضات الى أعلى أو الى أسفل أو الى أحد  
الجانبين ، نستطيع الحصول على مستوى أفضل من العلاقة  
بين الخلفية والمقدمة بتحاشي المعلوم والاشكال المزعجة  
التي تقطع جسم الممثل أو رأسه .

وقد لا يستدعي الأمر أكثر من استبعاد أو تجنب  
حافة أحد الأجسام أو جزء صغير من مصدر ضوئي مثل  
نافذة أو غيرها مما يشتت الانتباه . ذلك أنه لا بد من  
التخلص على الفور من أية حركة أو أي جسم أو أي  
تأثير لوني يقلل من تركيز المشاهد أو يجذب اليه الانتباه  
دون مبرر .

يتكون الاطار أحيانا من أحد العناصر المصورة في  
 المقدمة . وقد يحيط هذا العنصر بالصورة كلها أو بجزء  
 منها . ومن هذه الاطارات المتداولة التي تفي  
 بالغرض : الاقواس ، والنوافذ ، والمظلات ، والابواب ،  
 ونصاييح الشوارع ، وأبراج الاجراس ، وأعمدة  
 الإشارة ، والفتحات الخاصة مثل الفتحات الموجودة في  
 جانب السفينة أو الطائرة ، وقضبان الحديد المتعامدة ،  
 وأسوار النباتات ، والأروقة ، والأعمدة والكباري ، أو  
 جزء من جسم ضخم مثل جناح طائرة ، أو فرع شجرة ،  
 أو ماسورة مدفع . كل ذلك وغيره مما يصلح أن يكون  
 اطارا تشكليا ، يحتوي الحدث ، ويمنع عين المشاهد من  
 الشرود خارج الشاشة .

ولا يصح أن يكون الاطار من هذا النوع متساويا  
 الأبعاد لكل الجوانب إلا إذا كان دائريا أو متماثلا  
 تماما . ويكون الاطار أكثر جاذبية إذا تم تصويره  
 بزاوية  $\frac{1}{4}$  بدلا من تصويره بزاوية قائمة ، فالتصوير  
 بزاوية ميل خفيفة يكشف عن عمق الصورة كما يمنحها  
 الصلابة ، ولا تبدو الصورة كما لو كانت مصنوعة من

ورق مقبو . وتفيد الاضاءة الجانبية الخلفية أو حتى  
الاضاءة الخلفية الكاملة في الحصول على نوع من البقع  
الضوئية في مواجهة الكاسرة مما يدعم الخطوط العسامة  
للإطار في المقدمة . كما تمدنا بظلال طويلة تضفي  
الاحساس بالعمق على المنظر . وتعمل الاضاءة الخلفية  
أيضا على اضاءة حواف الإطار وتعزله عن بقية محتويات  
المنظر البعيدة عنه . . وبالتسبة لأوراق الشجر والاجسام  
الآخري التي تسمح بمرور الضوء من خلالها ، تضفي  
عليها هذه المعالجة قيما جمالية خاصة . ويقوم الإطار  
نفسه - في كثير من الأحيان - بدور المظلة لحماية  
العدسة من أشعة الشمس المباشرة .

### متطلبات الإطار :

لا بد وأن يكون الإطار مناسبا حتى لا يقلل من قيمة  
الموضوع الأساسي . وليس من الصعب تحديد الإطار  
الملائم . فالإطارات غير الملائمة هي عادة الإطارات  
الفتعلة . أن المبالغة في إبراز الإطار تؤدي إلى تشتيت  
الذهن . ومن ثم يجب مراعاة تجنب الإطارات المعقدة  
أو غيرها مما يستأثر بانتباه المشاهد . وعلينا أن نتذكر  
دائما بأن الموضوع هو جوهر الصورة ، والإطار هو  
مجرد عامل مساعد من عوامل التكوين .

### ضرورة فصل الإطار :

يجب أن يتوفر الفصل الواضح بين الإطار والموضوع



الاساسى والخلفية • والمخلط - الناتج عن تماثل  
اللون أو درجاته أو التماثل فى تأثيرات الضوء - يؤدي  
الى فقدان الفصل الضرورى بينها للحصول على صورة  
واضحة • ومن ثم يجب عدم تصوير الاطار باضاءة  
أمامية مسطحة والا فانه يكتسب نفس القيمة  
الضوئية الخاصة بالمنظر الاساسى فيختلطان ، وانما يجب  
أن يصور الاطار باضاءة خافتة أو نصف خافتة أو أن  
يكون مظلا جزئيا •

وإذا لم يكن من الممكن تجنب الاضاءة الأمامية ،  
أو كانت مطلوبة للحصول على اللون • فمن الممكن فى  
هذه الحالة استخدام فرع شجرة أو حاجز ما لاضافة قدر  
من الظلال ، وبذلك يتم قطع مساحة الاطار مع تقليل  
درجة اضاءتها •

والاضاءة الجزئية للاطارات الموجودة فى المقدمة  
تكون أكثر فاعلية فى القلم الملون عنها فى الفلم غير  
الملون (أبيض وأسود) ، حيث تؤدي الى انخفاض ناعم  
للتعريض يضيفى مسحة زرقاء • وبذلك نحصل على لون  
كاذب للاطار يخلق تباينا بينه وبين الموضوع الاساسى  
والخلفية المرصان تعريضا صحيحا • ومن المسلم به أن  
التعريض يقدر أصلا بالنسبة للموضوع الاساسى  
لا الاطار •

### الاطارات الجزئية :

عندما يتعذر الحصول على اطار شامل • يمكن

استخدام اطار جزئى يحيط بأعلى الصورة واحد جانبيها .  
ولا يصح فى هذه الحالة استخدام جزء من فرع شجرة مثلا  
أو أى جسم آخر بشكل مطلق . اذ لا بد من علاقة وثيقة  
بين الاطار والصورة . ومن ثم لا يصح أن يكون الاطار  
مجرد لجسم معلق فى الفراغ . ومما يضايق الجمهور أن  
يبنى اجزاءا صغيرا جدا من الاطار دون أن يتبين  
حقيقته .

وتعتبر الاطارات الجزئية عاملا مهما من عوامل  
التكوين التى تساعد على كسر حدة الاتساع الضخم لمقدمة  
الصورة الخالية أو السماء العارية من السحب . فوجود  
جائط منخفض أو شكل من الظلال لأوراق شجرة مثلا  
مع الارتفاع بوجود الشجرة على جانب المنظر - يضيف  
الجمال على الرصيف الذى يضيئه نور الشمس الباهت .  
ومن الأجسام الأخرى التى يمكن الافادة منها فى هذه  
الحالة : عجلات العربات أو أجزاء من المظلات أو قضبان  
متشابهة أو نوافذ المشربيات .

### وضوح الاطار :

لا بد وأن تكون الاطارات حادة الوضوح ، ذلك أنه  
عندما يكون الموضوع الذى يشغل المقدمة ويحتل الجزء  
الأكبر من الصورة غير واضح فانه يؤدى الى حالة شديدة  
من الارتباك . ويمكن بواسطة ضبط البؤرة أو  
باستخدام جهاز المسافة فوق البؤرية أن نجعل الاطار  
والموضوع الاساسى يتساويان معا فى حدة الوضوح .

وإذا تعذر الحصول على عمق المجال المطلوب ليبقى الإطار  
 والموضوع الأساسى معا على قدمى المساواة فى حدة  
 الوضوح ، فمن الممكن التفاضل عن عدم وضوح الإطار  
 قليلا بشرط أن يكون تعريضه منخفضا أو معتمدا  
 (سلويت) . وطالما كان عمق المجال المطلوب أكبر من  
 العمق المعتاد فمن المفيد استخدام العدسة الواسعة ، وإن  
 كان من الضروري استخدام العدسة المقربة (التليفوتو)  
 أحيانا لتصوير إطار قريب فى المقدمة مع تكبير موضوعات  
 تقع على مسافة بعيدة . وإذا كان الموضوع صغيرا جدا  
 بالنسبة للإطار نفسه فيمكن أن نجعل الموضوع يبدو  
 أكبر بوضع الكامرة بعيدا فى الخلف مع استخدام عدسة  
 ذات بعد بؤرى طويل .

### حركة الإطار :

إن الحركة الشديدة للإطارات مثل حركة أفرع  
 شجرة تمصف بها الرياح أو رفرفة المظلات أو رقص  
 الأوراق . . لا بد من تجنبها . لأنها تقلل من أهمية  
 الموضوع الرئيسى . ومن المسموح به أن تتحرك الكامرة  
 نحو الإطار أو بعيدا عنه أو تمر عبره على شرط أن يظل  
 الإطار نفسه ثابتا . واللقطة الاستمرارية البطيئة أو  
 لقطة المتابعة البطيئة المأخوذة بالعمية تكون أقوى تأثيرا  
 إذا استطاعت الكامرة فى حركتها البطيئة نحو الموضوع  
 المطلوب - وهى تتابع جسما متحركا - أن تنتهى بإطار  
 جيد التكوين . ويمكن سحب حامله الكامرة (الدولى)  
 الى الخلف فى لقطة متابعة حتى تمر من خلال بوابة أو



قوس ، مما يمكن اتخاذه اطارا للمنظر . وعن طريق  
كامرة متحركة - داخل سيارة أو قطار - يمكن اتخاذه  
فتحة نفق بعيدة اطارا للصورة ، وتتسع الفتحة تدريجيا  
كاشفة عن المزيد والمزيد من المنظر الى أن يملأ المنظر  
المحدد بالاطار كل الشاشة . ومما يجدر التحذير منه  
أن حركة الكامرة العرضية التي تمر باطار من الخطوط  
العمودية القريبة منها ، قد تؤدي الى هزات مزعجة للمعين .  
الاطار يساعد على سرد القصة :

ان اتخاذه جناح الطائرة الضخمة مع جسمها على  
الارض كاطار لمنظر مجموعة من المسافرين يعني في  
الحال سفرا سريعا الى أماكن بعيدة - والكوبري الذي  
يكون بمثابة اطار لمنظر المدينة البعيدة قد يعني الابعار  
بالجمهور عبر امتداد من المياه نحو قلب المنظر . ويمكن  
أن يمثل ظهر القارب المغطى اطارا للميناء الذي  
تقبل عليه السفينة من بعيد . ومداخل المصنع السوداء  
وهي تقذف بدخانها حين تتخذ كاطار لرافعة تتأرجح على  
بعد ، توحى على الفور بالجو الصناعي . وفرع الشجرة  
الطويل المتدلى باسترخاء على السور عندما يكون اطارا  
لديكور مزرعة قد يعني جو القرية المريح . والصورة  
التي تتكون من قوس يمثل اطارا لبرشية اسبانية قديمة  
تطرح أمامنا عمارة العالم القديم في لقطة قريبة وعامة  
مما . وسلسلة من الاقواس الممتدة في العمق تخلق ايقاعا  
سارا من خلال تكرار الخطوط المتلاشية التي تمدنا بمنظور  
خطي متماسك يدعم الاحساس بالبعد الثالث .



# التكوين الدينامي

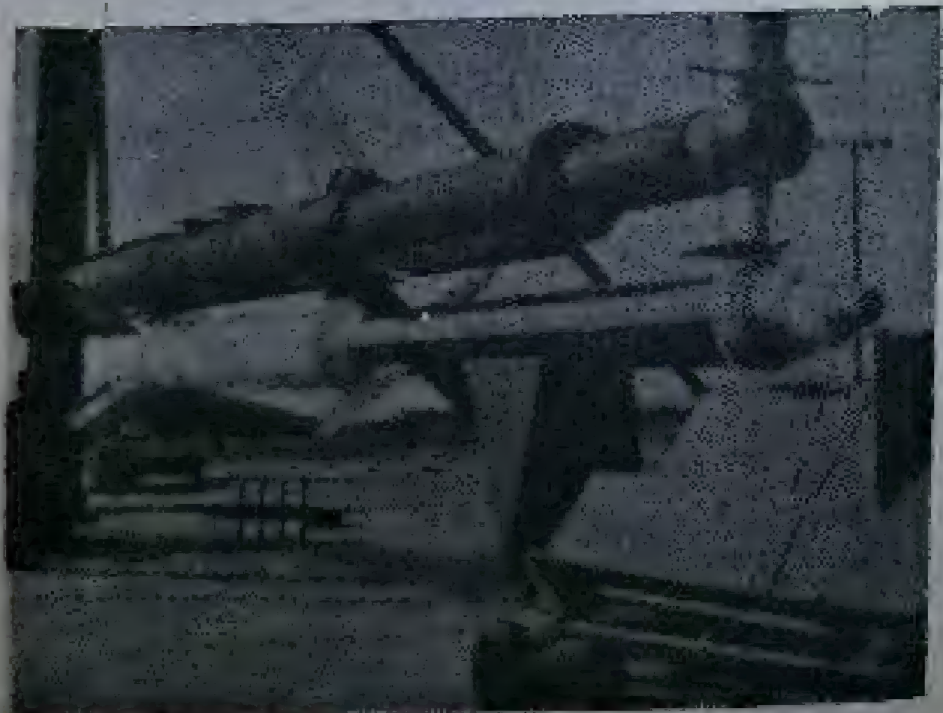
## DYNAMIC COMPOSITION

التكوين الدينامي هو التكوين الذي ينتاب عناصره الساكنة تغيير مفاجيء . ويستخدم هذا التكوين عندما يكون من المطلوب الحصول على تأثيرات الشعور بالمفاجأة أو الحظورة . وفي هذه الحالة قد تتحول المناظر الهادئة الى حياة صاخبة ، أو أن تصبح العناصر الساكنة فجأة عناصر ذات فاعلية درامية . وقد يضطرب المنظر الهادئ بجسم يقترب أو موضوع ينفجر أو يسقط أو يندفع أو يتأرجح داخل الصورة . ويعتبر هذا التأثير التكويني المروع عن طريق المفاجأة من التأثيرات المألوفة في أفلام الغرب حيث تظهر أعداد غفيرة من الهنود فجأة من خلف الصخور .

ويمكن استخدام الأجسام المتحركة استخداما ديناميا بطرق عديدة كان تندفع عربية في طريق زراعي من أحد جوانب الصورة . أو أن تنطلق عربية نقل من أسفل الصورة الى أعلاها . أو أن تسقط طائرة من أعلى الصورة



(٢٥) بسوء الصورة هذا المحارب الهندي لأنه في المقدمة . كما  
تم تصويره بزاوية منخفضة عن مستوى العين . قارن بين حجمه  
النسبي وبقية أحجام الشخصيات الأخرى تجد أنه يشغل وحده أكثر  
من ثلث مساحة الصورة . لاحظ أيضا أن ضبط البؤرة المختار يساعد  
على الاستحواذ على انتباه الجمهور .



(٢٦) التصوير بزاوية لرأس الصاروخ يقدم لنا تكويناً  
جذاباً بسبب تأثير العمق الناتج عن الخطوط المتلاقية



الى أسبقها ثم ترتد كالكرة على المر بينما هي تهدر  
بعيدا عن الكامرة - ووضع مشهد سلام هادئ داخل إطار  
جرس أحد الأبراج قد يروع عيون المشاهدين وأذانهم  
فجأة اذا كان الجرس يتأرجح في لقطة قريبة ويدق بصوت  
مرتفع - وللحصول على تأثير للتكوين الدينامي أيضا  
يمكن أن تشتغل فجأة من لقطة عامة لروافع البترول مثلا  
الى لقطة قريبة لذراع مضخة تتأرجح الى أعلى - ويكون  
التكوين الدرامي أكثر فاعلية - عموما - عندما يتم حدث  
الجمهور على التركيز أولا على منظر هادئ لمدة ثانية أو  
ثانيتين ، ثم يظهر الموضوع المتحرك فجأة قريبا من  
الكامرة - ويتطلب هذا النوع من المعالجة السينمائية  
أقصى قدر من الحرص بحيث لا يستخدم الا عند الحاجة في  
المواقف الدرامية - وعندما يؤدي منظر هادئ الى  
استرخاء الجمهور أو شعوره بالملل ربما يقتضي الامر  
اللبؤ الى التكوين الدينامي بادخال حيلة سينمائية قوية  
مفاجئة تعيد الى الجمهور يقظته -



(٢٧) ان تغير زاوية الكامره في اللقطه العليا الى ما هي عليه في اللقطه السفلى يؤدي الى تكوين افضل لنفس المنظر ، حيث يجعلنا نرى وجهي الطفلة والراة الهندية معا ، ولا يخفى عنا عمل اليدين ويكشف عن السجادة بوضوح . كما تؤدي الزاوية الجانبية في هذا التكوين الى تلاقي الخطوط وتداخل الاجسام في العمق بدلا من وضعها على مستوى واحد من العمق على الشاشة .







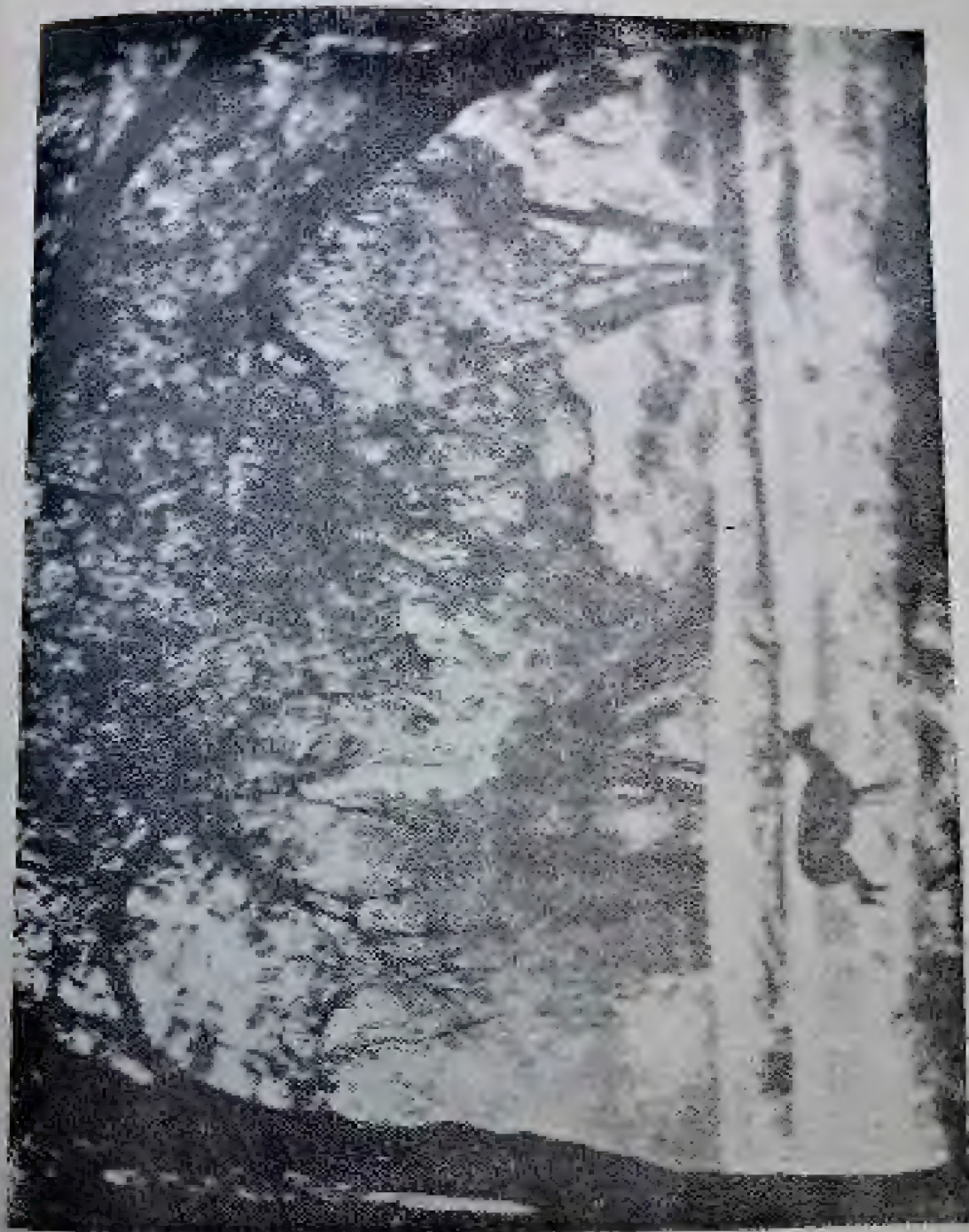
(٢٨) خطوط الآلية المتوازية ( الممتدة على الأرض ) مثل  
خطوط السكك الحديدية . تبدو كما لو كانت تتلاقى بعد آلاف الأمتار .



(٢٩) عند تصميم التكوين . يحدد الممثلين أولا أوضاعهم  
الرئيسية . ثم تكون الحركة بين هذه الأوضاع .

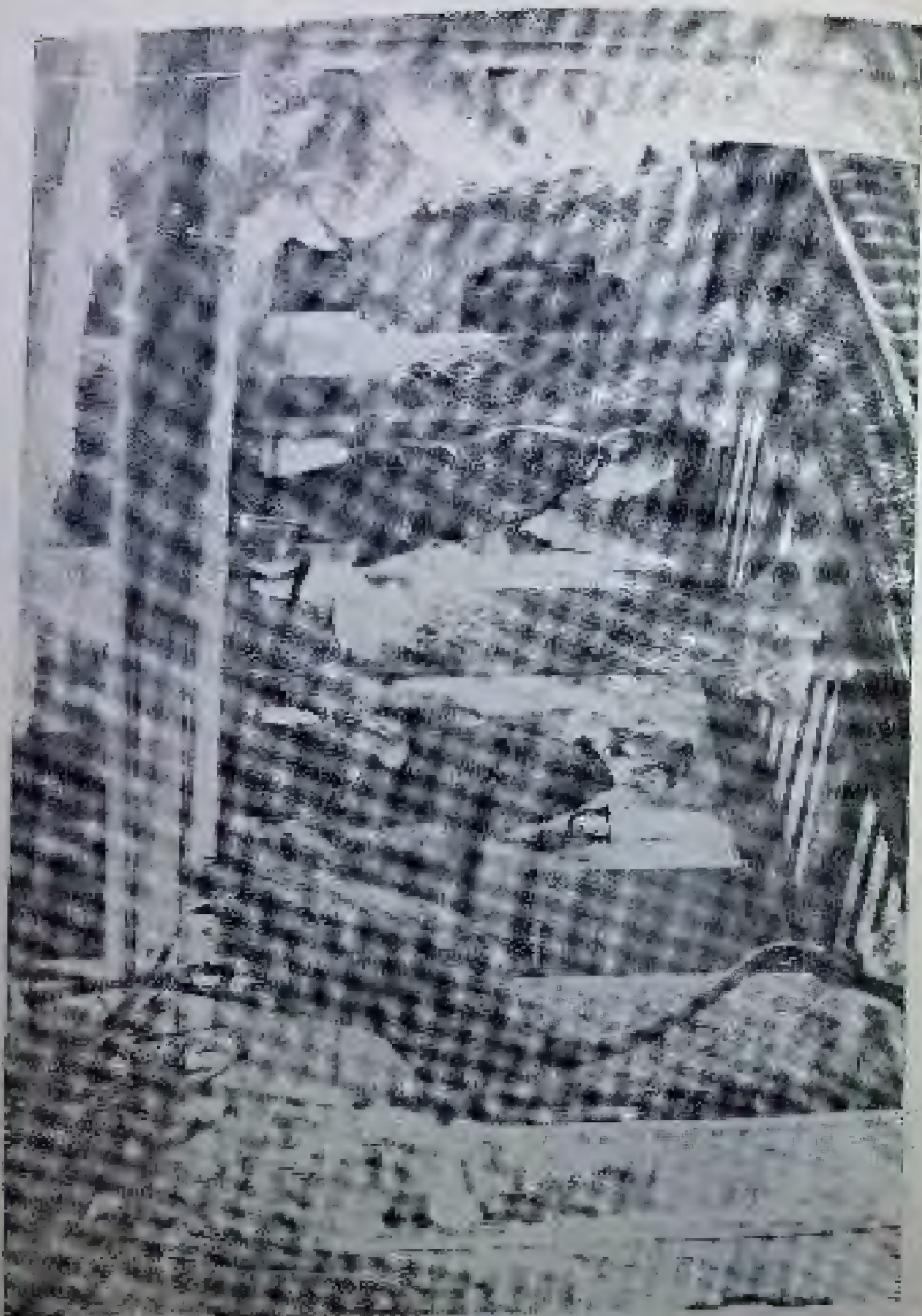
في هذا الموضع ،  
يتم تحديد الممثلين  
في أوضاعهم الرئيسية  
وتمثل الحركة بين هذه الأوضاع .





(٣٠) يغطي المنحدر الهوائي على هذا المنظر للعبارة البرية لوعا من المشافهة  
 حيث تعدنا لوراق الشجر البعيدة - الأكثر الصفاء - بخلفية ناعمة ، في مقابل الاضواء  
 المعتادة والفتحة للأشجار والتي الظلي في المنحدر .





(٣١) أن تصـ و بر ذابـة لورق اـسـرى كـما في عـدا النـظر ، يتـبع عـنـه تـسـكـيل حـطـي حـطـاب .  
 عـزـيد من حـطـابـتـه و حـطـود الحـطـم . النـسـف مـطـلـل ( نـسـف سـطـوريت ) في المـلـكـة  
 والـامـ سـاـة اـلـمـسـة لـلـسـتـين . و سـتـو يـات الـامـسـاـة المـيـسـاـة لـلـحـطـاب مـحـو يـات المـطـر .





(٣٢) يتشكل فرع الشجرة الممتد  
إطاراً سوريا في المقدمة للفارسين .



(٣٣) ان إطاراً داخلياً مثل هذه الشافذة المفتوحة  
يمكن استخدامه كمنظر المتغير الخارجي .





(٣٤) تشكل النخلة في المقدمة إطاراً للمباني البعيدة وتوحى بالمناخ الحار .



(٣٥) يمثل هذا الجسر في المقدمة إطاراً ممتازاً للسفينة الراسية .





(٣٦) أن تطبيق عرض الشاشة بإطار من جانبي الباب يؤدي إلى خلق تأثير الحصار الذي يعبر عن مشاعر الزوجة الشابة نحو زوجها المريض



(٣٧) يشكّل ذيل الطائرة في المقدمة إطاراً لطائرة أخرى في نقطة عامة . وبالنسبة للأجسام المتخلفة عموماً يفضل الاستعانة بإطار في المقدمة يغطي مساحة السطح الزائدة .

## التكوين المشوق

### SUSPENSEFUL COMPOSITION

من الممكن أن يكون التكوين المشوق عاملاً مساعداً  
بهما من عوامل سرد القصة . والتكوين المشوق هو  
التكوين الذى يختفى فيه الحدث المهم أو ينعدم وجوده  
أو يطول غيابه قبل أن يظهر . فبينما يتحرك الشرير  
خلف مجموعة من الصناديق كى ينقض على البطل ، لا يرى  
الجمهور سوى حركة أفقية بطيئة على الصناديق دون  
الإشارة إلى المكان الذى سيجرى فيه الحدث . أو أن تسقط  
طائرة الانقاذ فى الوادى عندما تشرع فى الطيران بسبب  
شدة قصر الممر ، ولكنها لا تلبث أن تسترد قدرتها على  
الطيران . وفى هذه الحالة يمكن أن يتم التكوين المشوق  
بتصوير الطائرة من المؤخرة بحيث تبدو وهى تشرع فى  
الطيران ثم تسقط من الصورة . ولعدة بضع ثوان مؤلمة  
لا يرى الجمهور سوى سماء خالية ثم تعود الطائرة عتدئد  
إلى الصعود فى المنظر من جديد .

ويمكن استغلال نفس الحيلة فى الحصول على تكوينات



مشوقة بمجموعة متنوعة من اللقطات الخالية في مشهد صراع بين اثنين مسلحين من الرجال . حيث يسقطان من الاطار خلال صراعهما دون أن تتبعهما الكامرة الى اسفل ، وتظل على الاطار الخالي منهما لعدة ثوان . وفي هذه الحالة تكون اللقطة مسموعة ، وبالتالي يظل الجمهور على شوق الى أن يتحقق النصر . ويطول التشويق في اللقطة التقليدية التي تصور البطلة وهي تتردد في الصعود الى القطار مع البطل أو عدم الصعود تاركة اياه ، حيث تتحول الكامرة الى الجهة المقابلة ويرحل القطار تماما قبل أن يعرف الجمهور قرارها من خلال وجودها على رصيف المحطة أو عدم وجودها .

ومن الممكن أن يثير القلم الصناعي شوق الجمهور بإظهار المادة الخام وهي تدخل من إحدى أطراف الآلة ثم تتبع الكامرة عملية التصنيع من الخارج ، بينما يبقى الناتج سرا الى أن يظهر في النهاية . ويمكن استخدام زاوية الكامرة بحيث لا تكشف عن طبيعة المكان الى أن يتم الكشف عنه فجأة .

وطالما كان التشويق هو غاية أفلام المغامرات فلا بد وأن يوضع في الاعتبار كل الطرق الممكنة التي من شأنها أن تجعل الجمهور في حيرة طوال المدة التي نرغبها . ولا يتطلب الأمر لتحقيق هذه الغاية - عادة - أكثر من تغيير بسيط في زاوية الكامرة أو حركة الممثل أو ترتيب غير تقليدي لمحتويات المنظر .



## صور القوائم

### CATALOG PICTURES

إن قوائم الصور التي تضم صور الأدوات أو الآلات أو المعدات أو أكوام الأشياء تبدو كما لو كانت تستعصى على التكوين الجيد ، لأنها غالباً ما تنقل إلى مركز الاهتمام الواحد - ويشغل يال صانعي الأفلام التسجيلية - وعلى الأخص منتجي الأفلام الصناعية أو الحربية أو أفلام التدريب - التعامل مع تصميمات هذه القوائم . ومن اللقطات الأخرى المماثلة لهذا النوع ، اللقطات التي تحرى مجموعات المباني أو معدات الاختبار الهندسي أو تصميمات المعامل أو صفوف الموائد أو صفوف الآلات أو الأدوات أو غيرها .

وليس بالضرورة أن تكون مثل هذه اللقطات ثابتة . يمكن أن تكون في حركة أفقية أو حركة متايعة بالمرية أو حركة بالعدسة الزوم أو بأية وسيلة أخرى . وسواء كانت ثابتة أو متحركة يجب أن تدخل بين اللقطات دون أن تقطع تدفق الفيلم . إن فلما يصور عملية المتحركة

البرجية مثلا ، لا يصح أن يقطع فجأة بين كل حين وآخر  
لعرض لقطة ثابتة عن لقطات القوائم عن إحدى الملحقات  
المطلوبة لانجاز عمل معين ، وإنما يجب تقديم مثل هذه  
الملحقات من خلال جريان العمل نفسه .

غير أن هناك من الحالات ما يقتضى وضع الأشياء  
وتصويرها بحيث تماثل الصور الفوتوغرافية الثابتة  
الموجودة فى القوائم . وفى هذه الحالة من الأفضل تجاوز  
أشكال القوائم التجارية المعتادة باستخدام لقطات أكثر  
فاعلية وامتاع عن طريق ترتيب المناظر فى خطوط  
وأشكال معينة مما يترك تأثيرا جماليا أو عاطفيا على  
المشاهد . وغالبا ما يمكن خلق مركز الأهمية  
الواحد بوضع الأشياء فى تشكيل ما . ونضرب مثلا على  
التشكيلات الممكنة تصوير مجموعة من الشرائح الخشبية  
من زاوية عالية بحيث تشكل معا تكرارا ايقاعيا لخطوط  
مائلة مما يوحي بالحركة والاندفاع . ويمكن أن تنتقل  
الخطوط فى هذه الحالة من أسفل يسارا الى أعلى يمينا  
لتعبر عن روح الانجاز العالية . أما اذا كانت تتحرك من  
أعلى يسارا الى أسفل يمينا فينتج عنها نموذج مخالف  
للشكل السابق يترك فى النفس أثر الهبوط .

ولا يجب تبذ قواعد التكوين - كما يفعل البعض -  
دون الفحص الدقيق لمختلف الطرق التى يمكن أن يتم بها  
ترتيب وضع الأجسام . اذا أردنا مثلا تصوير مجموعة  
من الاجسام فيجب أن نجعلها تتوجه الى الداخل نحو

مركز الصورة مع ترك مسافة في اتجاه المواجهة أطول قليلا من المسافة الموجودة في الاتجاه الآخر . ويتم تصوير المجموعة بزاوية مائلة قليلا بحيث يمكن رؤيتها من الأمام ومن أحد الجوانب ومن أعلى . أما إذا كان هناك ثلاث مجموعات ، فيمكن وضعها معا بحيث تأخذ شكل مثلث . ذلك أن الأدوات والصناديق والعلب والثروس والأجزاء الصغيرة يمكن تجميعها في أشكال تكوينية مثل المثلثات والدوائر والأشكال البيضاوية أو على غرار شكل ما . ويمكن وضع الأجسام في خطوط مائلة بدلا من وضعها في خطوط مستقيمة عبر الصورة . ويمكن وضع لقطتين متتاليتين بحيث تعارض كل منهما الأخرى من ناحية ميل الخطوط فيهما . كما يمكن وضع الأجسام في أكوام على شكل أهرامات أو تجميعها في أشكال بيضاوية حول جسم مركزي . ويفضل - قدر الامكان - التصوير بزاوية جانبية خفيفة تعاشيا للواجهة المسطحة . كما يفضل الصور ذات التوازن غير التقليدي أو ذات التوازن التقليدي التي تعبر عن الشعور بالوحدة ، على خلاف الصور ذات التأثير المشتت التي يجب سراعاً تجنبها .

وعند تصوير سلسلة من الصور المعهودة لمشهد من مشاهد التوليف ، يجب مراعاة ترتيب اللقطات المختلفة بحيث تعطى تعارضا في التكوين للحصول على مزيد من القوة والصراع والتقابل . فالخط المائل الى أعلى يسارا

يقابله خط مائل الى أعلى يمينا ، والزاوية من أعلى يقابلها  
زاوية من أسفل ، وهكذا . ومن الحكمة اذا سمح الوقت  
وسمحت الميزانية أن يتم تصوير كل منظر بالطريقتين  
المتقابلتين معا . وذلك حتى يتوفر للمؤلف فرصة  
الاختيار بين اليمين أو اليسار والزاوية العليا أو  
المنخفضة وحركة الكامرة في أى اتجاه . وغالبا ما يمكن  
مقابلة حركة الكامرة الأفقية أو الرأسية أو حركتها على  
العربة بلمحة مماثلة في الاتجاه العكسى . وعلى كل  
الاحوال يترك للمؤلف مهمة اختيار الترتيب المناسب  
الذى تتخذه اللقطات .



## التنوع فى التكوين

### COMPOSITIONAL VARIETY

التنوع بالنسبة للتكوين فى الصورة المتحركة بمثابة التوابل بالنسبة للطعام . ومن ثم لابد للفلم الى جانب محافظته على وحدة الاسلوب بتحقيق التكامل بين عناصره النفسية والجمالية والتقنيكية ، أن يعرض فى الوقت نفسه تنوعات مختلفة من التكوينات وزوايا الكامرة وأحجام اللقطات ، حتى لا ينحصر الممثلون والديكور فى أنماط محدودة منها تودى الى الملل . وعلى ذلك يجب تعاشي التماثل فى معالجة التكوين للديكورات المختلفة أو حركة الممثل أو حركة الكامرة .

قد ينزلق المصور الى العمل الروتينى ، وعلى الأخص عندما تكون الافلام محدودة الميزانية فيلجأ - بدافع الاستعجال - الى التكوينات الروتينية الممهودة والمعالجة الفوتوغرافية الاصل . ذلك أنها بحكم تكرار استخدامها الطويل تبدو مؤثرة فى الظاهر . ولكن اذا روعى - قدر الامكان - اختلاف المعالجة ولو قليلا ، فلاحتمال الاكبر أن يودى هذا الاختلاف الى قدر اكبر من التشويق .

من الأفضل استخدام العمق في التكوين بدلا من وضع الممثلين أو الأشياء ببساطة على مسافة متساوية من الكاميرا . ويقتضى ذلك الاستعانة بكل الوسائل العملية لخلق الوهم بالابعد الثلاثة لشاشة الصور المتحركة ذات البعدين .

ومن هذه الوسائل : تصوير زاوية فوق أخرى (كما في الصورة رقم ٣٢) . توزيع الممثلين في الديكور بحيث يتداخلون معا . تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا الى الامام والى الخلف في اتجاه المتفرج أو بعيدا عنه . اختيار زوايا الكاميرا والعدسات التي تخلق خطوطا متلاقية حتى نحصل على منظور جذاب . تحقيق مستويات مختلفة من الاضاءة ، تكون فيها اضاءة الاجسام الامامية اقل من اضاءة الاجسام في

المستويات الخلفية - حتى ينتج عنها تأثيرات ظلّية (سلاويت) أو نصف ظلّية . أن يراعى قدر الامكان ظهور أجزاء الديكور الموجودة فى العمق حتى يمكن رؤية الخلفية البعيدة .

ويفضل استخدام اطارات أو أجزاء من الديكور فى المقدمة حتى تصور الكامرة من خلال أو عبر الاشياء . ويكون الممثلون فى المسافة المتوسطة بين هذه الأشياء والخلفيات . أو أن توضع الكامرة وسط الديكور والحركة والمثلين ، للحصول على الاحساس بالتجسيم ، بدلا من وضعها فى الخلف خارج المجال ، تطل عليه من بعيد . عليك أن تتجنب تصوير الاشخاص والاشياء داخل مساحة خالية من أى عائق حتى لا يظهر الممثلون مثل تلاميذ المدرسة الابتدائية فى صورة تذكارية . ويراعى عند ترتيب المثلين والاشياء وقطع الاكسسوار أن تظهر واجهة المرثيات وجوانبها معا ولا تقتصر على ظهور واجهتها أو أحد جوانبها فقط . ويجب أن يتحقق التكامل بين التكوين وزوايا الكامرة بحيث يظل الممثلون وعلاقاتهم بما يحيطهم وبالخلفية فى تكوين جيد فى كل اللقطات التى يتضمنها المشهد .

حاول التغلب على كل عائق لتحديد العمق بحجة أنه من السهل اضاءة المساحة المحدودة وضبط البؤرة عليها وتوجيه الحركة فيها . . فكر دائما فى العمق . تجنب

الزوايا المنسطة والاضاءة المسطحة ، والحركة التي  
تقطع الشاشة بالعرض . وتجنب وضع الممثلين وتوجيه  
الحركة في خطوط مستقيمة . تذكر أن العمق في  
الشاشة يبدأ بالتكوين ، وتدعمه زوايا الكاميرا يخلق  
التأثيرات القوية للاحساس بالابعاد الثلاثة .



## البساطة

### SIMPLICITY

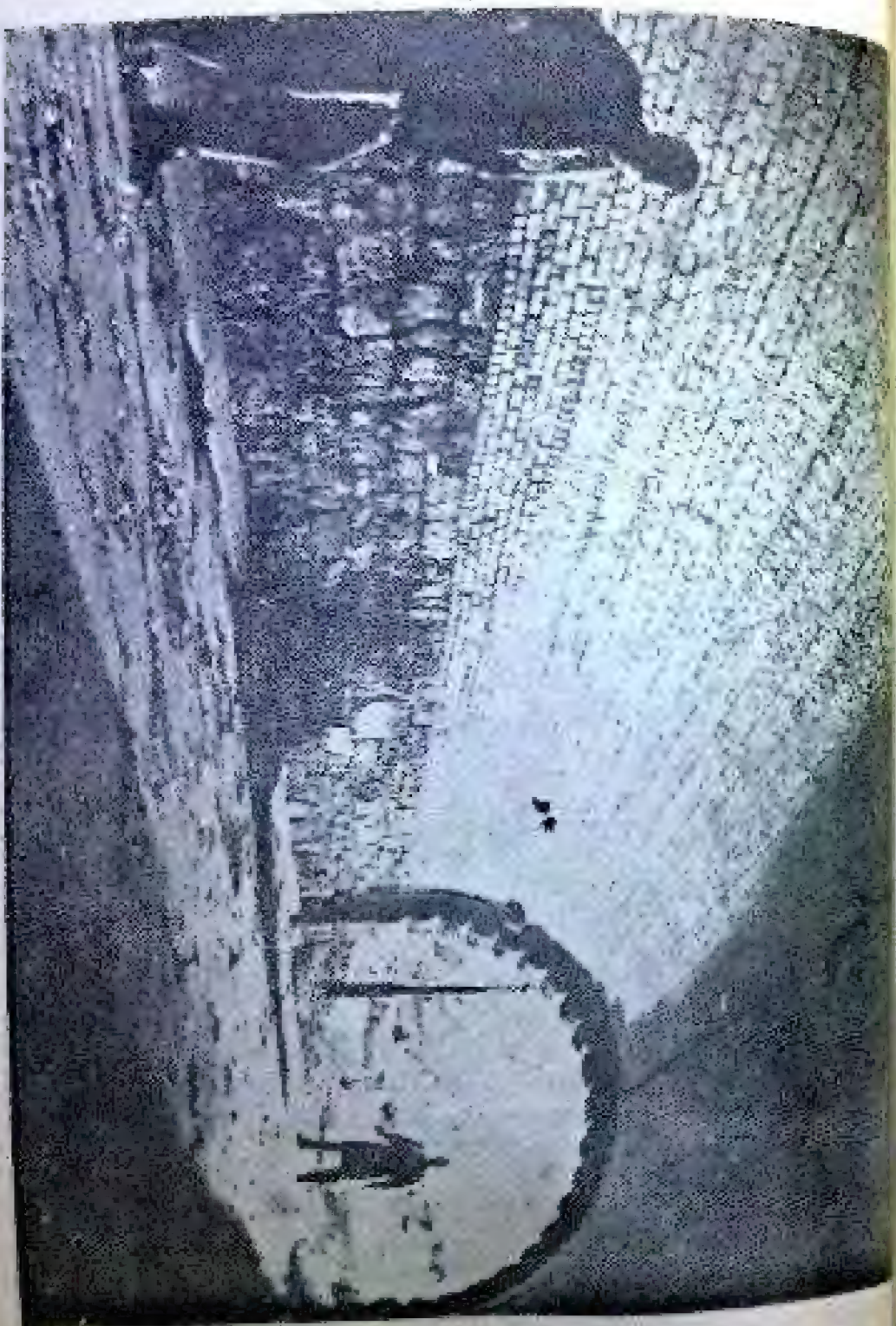
من الممكن الكشف عن سر التكوين الجيد في كلمة واحدة هي : البساطة . فالتكوين المعقد أو المزدحم - حتى لو كان يتبع كل قواعد التكوين الجيد - لن يكون له من التأثير الفعال ما للتكوين البسيط . والتكوين البسيط هو التكوين الاقتصادي في استخدام الخط والشكل والكتلة والحركة ، وهو التكوين الذي لا يشمل سوى مركز أهمية واحد ، ويتميز بأسلوب موحد يحقق التكامل الهارموني بين زوايا الكامرة والاضاءة والقيم اللونية .

والمقياس الصحيح لاختبار التكوين الجيد هو استحالة رفع أي شيء من الصورة دون القضاء على فاعليتها . فكل عنصر في الصورة عديم الأهمية في حكي القصة يقتنصر جانباً من انتباه الجمهور بدون مبرر . ومثل هذه العناصر المرئية المشتتة للانتباه قد تفقد المنظر الاحساس بالموضوع الأساسي .

ان التكوين البسيط يتم ادراكه مباشرة ويستوعبه الجمهور في الحال . وليس من المطلوب من المشاهد ان يبحث في الصورة ليكتشف معنى اللقطة ، وعلى الأخص بالنسبة للصور المتحركة التي تمثل سلسلة من المناظر المتتابعة . فاذا كان من الممكن للشخص ان يمتلك مع الوقت مايسمح له بدراسة صورة فوتوغرافية ثابتة الى ان يصل الى فيها الذي يحقق له الرضا النفسى ، فالمنظر السينمائى لايسمح له بمثل هذه الفرصة من الوقت حيث يظهر لمدة محدودة ثم يختفى . ومن ثم فان التكوينات المضطربة او الغامضة تستفز المشاهد وربما أدت به الى فقدان الاهتمام .

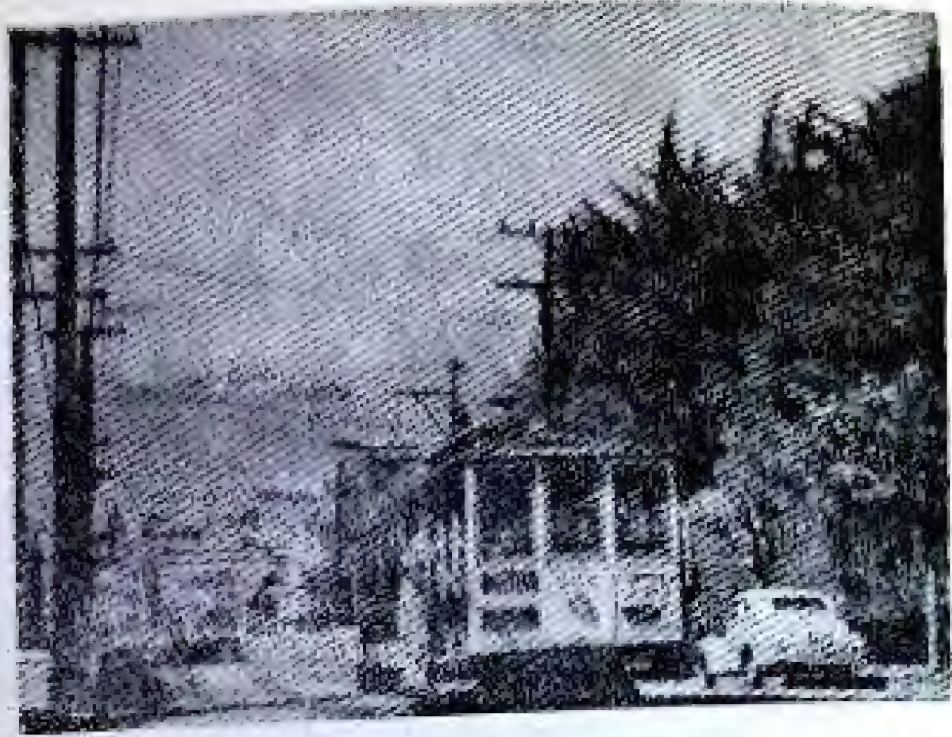
والبساطة لا تعتمد على عدد العناصر المرئية التي يتكون منها المنظر ، او المساحة التي تحويها الصورة . ان لقطة من أعلى لثائدة عليها نصف دسطة من الاشياء قد تبدو تكوينا مزدحما ، بينما قد نجد لقطة عامة جدا لجيش يتقدم تعبر عن الوحدة والقوة مما يتم ادراكه في الحال ، بسبب بساطة التكوين . واذا كان هناك عدد ضخم من العناصر التكوينية التي لايد من تصويرها فيجب أن يتم تجميعها بالشكل الذى يحقق التناسق الهارمونى بينها ، حتى تكتسب صفة البساطة . ومن ثم تتوفر امكانية الادراك السريع لمعناها .





(٣٨) يتجلى هذا المنظر بشكلين جذابين لأن خطوط القوس الثلاثي في اتجاه اليمين  
 ولأنه يفتح الممثل المبهج في وسط النصب التذكاري هذا يجتذبه بالحدود المؤكدة .



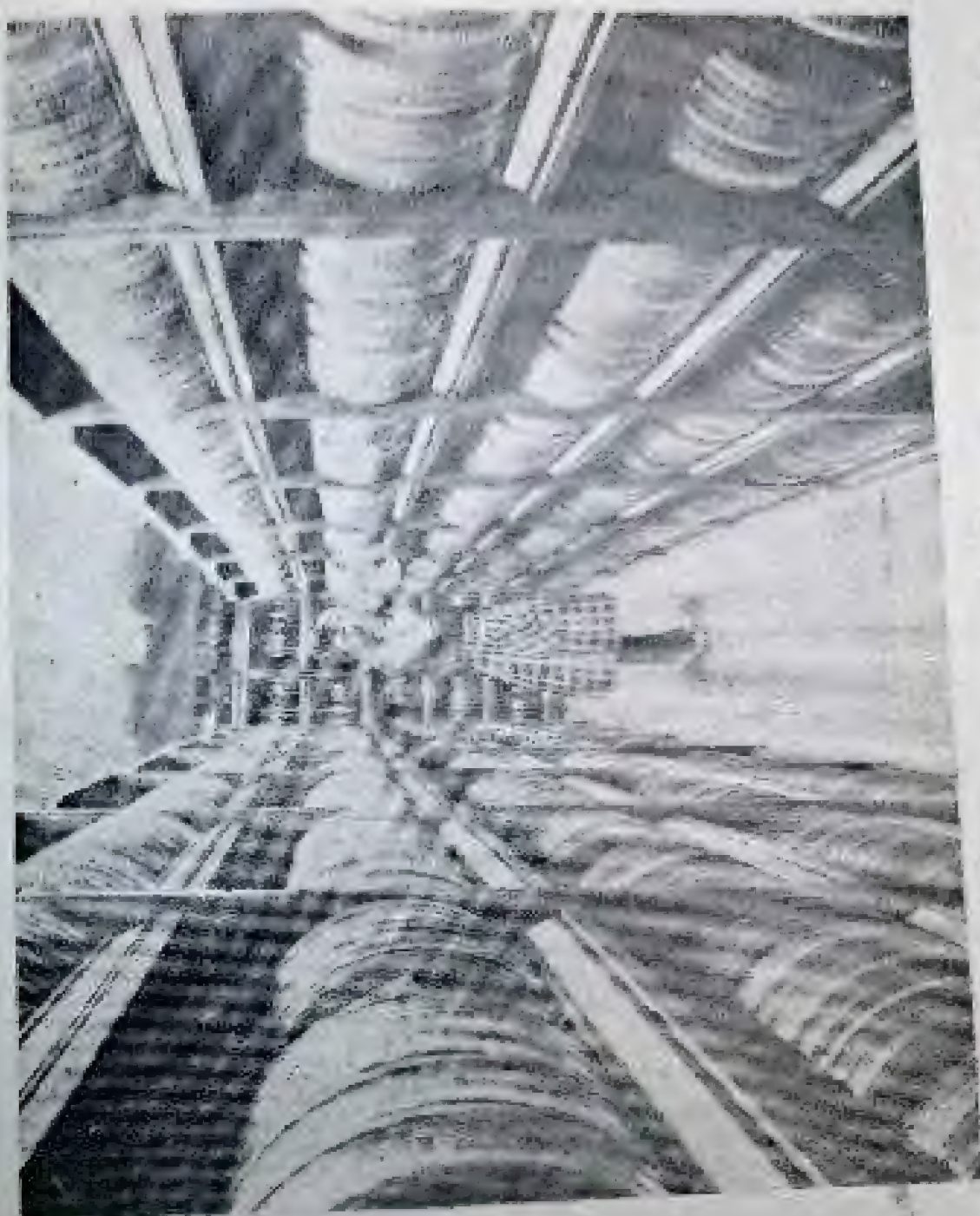


(٤٠) من الممكن أن يدب الاضطراب فجأة داخل منظر شارع هادئ . بحركة ترام يندفع الى الأمام في مواجهة الكاميرا .



(٤١) ربما كان من الممكن - في أحياء ناددة - وضع الممثل الرئيسي وسط التكوين . كما في هذا المنظر ، حيث تمثل النساء الحور الذي تنجبه اليه كل انظار الممثلين المحيطين بها .



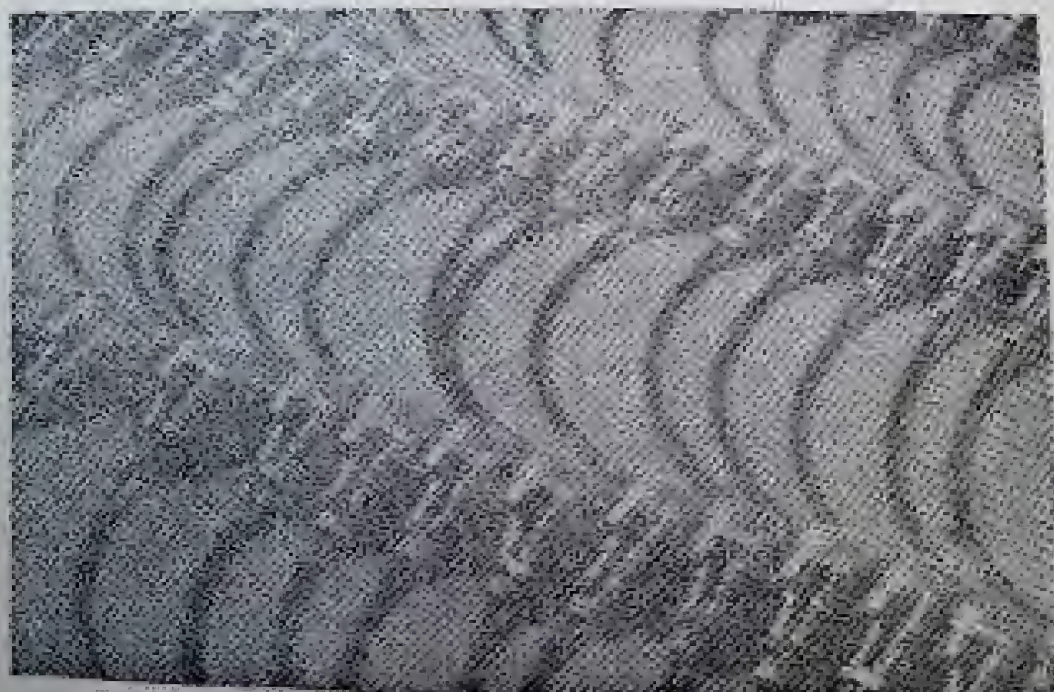


(٣٩) منظر داخل مكتبة الفلام . يقدر ما تقوس نظرة المشاهد الى داخل المنظر ، ليحصل على تأثير اقوى للعمق ، وتوضيح الكثيرة في مثل هذا النوع من اللقطات في الوسط ، حتى يلتقي المخطط بـ مركز الصورة بالعمق .





(١٢) يمكن استخدام الخطوط المائية والدائرية لوضع الأشياء في تكوين يصلح للعرض . وعند تصوير زوج من اللامبات أو أكثر لأشياء متماثلة يجب تصويرها بلوضائع تكويته متقابلة .



(١٣) عندما توجد سلسلة من الأجسام المتماثلة ، يفضل وضعها في خط حائل إلى أعلى للحصول على لقطة أكثر ديناميكية .



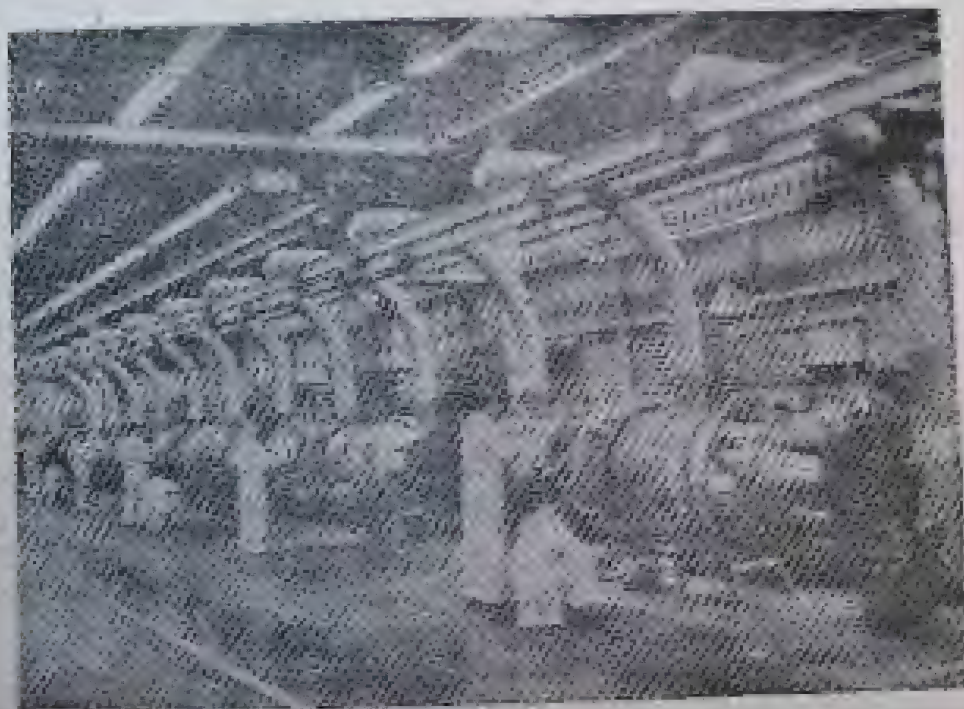


(١١) خيوط الطيراني في غرفة القليانة وجوههم في المدخل في كورين دائري بسيط ممسا يدهم وصدة خيوطهم





(٤٥) تشكل الشخصيات الثلاث في هذه الصورة تكوين مثلث في العمق . اثنان في المقدمة والثالث في الخلفية البعيدة يشكل رأس المثلث .



(٤٦) ان وضع الكاميرا بزاوية مائلة عند تصوير هذا المنظر بدلا من وضعها بزاوية قائمة ، يخلق خطوطا متلاقية في العمق .





(٤٧) في الصورة العليا يؤدي تصوير الشخصيتين من البروفيل  
مما الى تسطيح المنظر ، أما تصوير احدي الشخصيتين في الزاوية قريبة  
من فوق كتف الشخصية الأخرى كما في الصورة السفلى فيسمح  
بعرض الشخصيتين في العمق حيث تتداخل احدهما في الأخرى .





(٤٨) لوحة غامضة جدا. تكشف عن الاتساع الهائل للمكان مما يجعل مزاراة الزنبرسان  
كالإفترام . ويؤكد هذا الإحساس الخلقية العملية للمنطقة الوعرة اللاحقة .



الشاشة في وقت واحد ، الا اذا كان التشيت او  
الاضطراب مطلوباً .

واحرص على العناية بحركة الممثلين أو العريبات  
داخل الصورة بحيث يظلون دائماً في المسار الصحيح .

ويجب أن يوضع في الاعتبار كل زوايا الكامرة  
المطلوبة لتصوير المشهد كاملاً عند تكوين المنظر الأساسي  
ولا تقتصر على تكوين اللقطة العامة منه فقط .

واستخدم كل مؤثرات المنظور . اجعل التكوين في  
العمق للحصول على مظهر الشاشة ذات الأبعاد الثلاثة .  
واستخدم الاطارات في المقدمة لتدعيم التكوين  
على أن تكون متأكداً من ملاءمتها ، وأنها لا تقلل من قيمة  
الموضوع المعروض .

واعمل على ربط الخلفيات بالحدث الاساسي . وعليك  
أن تضع في الاعتبار حركة عين المتفرج من لقطة الى  
أخرى .

واحرص على خلق تنويعات بصرية بتغيير التأثيرات  
التكوينية باستمرار .

وتخلص من الترتيبات الزخرفية والترتيبات  
المعقدة .

وتذكر دائماً أن شمار القمال للحصول على  
التكوينات الجيدة هو : حافظ على البساطة .





# الفهرس

|   |   |
|---|---|
| ٣   | في المبادئ الأولى ( مقدمة بقلم المترجم )          |
| ١٥  | المصطلحات   |
| ٢١  | التكوين في الصورة السينمائية                      |
| ٢٦  | التكوين في الصور الثابتة والمتحركة                |
| ٢٩  | بالتكوين يبدأ عمل الكاميرا الجيد                  |
| ٣١  | قواعد التكوين                                     |
| ٣٣  | لغة التكوين                                       |
| ( ٣٣ - الشكل ٣٩ - الكتلة ٤٢ - الحركة ٤٥ ) |   |
| ٤٩  | التوازن   |
| ٥٤  | أنواع التوازن                                     |
|   | ( التوازن التقليدي ٥٤ - التوازن غير التقليدي ٥٥ ) |
|   | التوازن غير التقليدي بأعداد فردية ٥٨ )            |
| ٥٩  | الجاذبية الأرضية وأثرها على التوازن               |
| ٦١  | صور تطبيقية                                       |
| ٦٩  | الوحدة  |
| ٧١  | مركز واحد للاهتمام                                |
| ٧٣  | وضع مركز الاهتمام                                 |
| ٧٥  | التركيز على مركز الاهتمام أو تبديله               |
| ٧٦  | أولا : الوضع ، والحركة ، والحدث ، والصوت          |
| ٧٧  | ثانيا : الاضاءة ، ودرجاتها ، والألوان             |
| ٧٨  | ثالثا : ضبط البؤرة                                |
| ١٥١                                       |   |

|  |           |                                   |
|--|-----------|-----------------------------------|
| ٨٠   | · · · · · | - حركة العين                      |
| ٨٥   | · · · · · | - صور تطبيقية                     |
| ٩٣   | · · · · · | - وضع الصورة                      |
| ٩٧   | · · · · · | - حجم الصورة                      |
| ١٠١  | · · · · · | - التكوين المتكامل وزوايا الكامرة |
| ١٠٤  | · · · · · | - المنظور                         |
| ( المنظور الخطى ١٠٤ - المنظور الهوائى ١٠٥ كيف تضاعف  |           |                                   |
| من تأثير المنظور ١٠٥ )                               |           |                                   |
| ١٠٩  | · · · · · | - الخلفية                         |
| ١١٣  | · · · · · | - الاطار                          |
| ( متطلبات الاطار ١١٤ - ضرورة فصل الاطار ١١٤          |           |                                   |
| - الاطارات الجزئية ١١٥ - وضوح الاطار ١١٦             |           |                                   |
| - حركة الاطار ١١٧ - الاطار يساعد على سرد القصة ١١٨ ) |           |                                   |
| ١١٩  | · · · · · | - التكوين الدينامى                |
| ١٢١  | · · · · · | - صور تطبيقية                     |
| ١٢٩  | · · · · · | - التكوين المشوق                  |
| ١٣١  | · · · · · | - صور القوائم                     |
| ١٣٥  | · · · · · | - التنوع فى التكوين               |
| ١٣٦  | · · · · · | - التكوين فى العمق                |
| ١٣٩  | · · · · · | - البساطة                         |
| ١٤١  | · · · · · | - صور تطبيقية                     |
| ١٤٩  | · · · · · | - الخلاصة                         |



## كتب للمترجم

- ١ - كيف تعمل المؤثرات السينمائية ( ترجمة )  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٥٨
- ٢ - يوميات فيلم ( تأليف )  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧
- ٣ - نجيب محفوظ على الشاشة ( تأليف )  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥
- ٤ - دراسات سينمائية ( تأليف )  
وزارة الثقافة ( العراق ) ١٩٧٧
- ٥ - الروائي والتسجيلي ( تأليف )  
وزارة الثقافة ( العراق ) ١٩٨٠
- ٦ - التكوين في الصورة السينمائية ( ترجمة )  
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٣



